ZOGRAF 33 (2009)

Дољани–Златица, Подгорица
Остаци ранохришћанских грађевина

Војислав Кораћ*

Српска академија наука и уметности, Београд

UDC 726.54/.59.033.2(497.16)
DOI 10.2298/ZOG0933001K
Прегледни рад

Рад се односи на досадашња сазнања о ранохришћанском локалитету Дољани-Златица, у близини античког града Дукље. Коментарисани су налази и приложени цртежи. Узети су у обзир близина града Дукље и могући утицај византијске Равене.

Кључне речи: Дољани, Златица, Дукља, ранохришћанска архитектура, базилика, триконхос

Doljani — Zlatica, Podgorica
The remains of early Christian buildings

The paper deals with the early Christian site found in the village of Doljani, near the ancient city of Duklja (Doclea). The findings are commented on and drawings are attached. The proximity of the city of Duklja is taken into account, and the possible influence of Ravenna during its Byzantine period.

Keywords: Doljani, Zlatica, Doclea, early Christian architecture, basilica, triconch

На око 3 km северозападно од Дукље — римске DOCLEA — на локалитету Црквине у селу Дољанима код Подгорице, у засеоку Подглавица, установљени су остаци грађевина забележени у радовима И. Јастребова,[1] М. Шобајића,[2] П. Ровинског[3] и В. Кораћа.[4]

Пре почетка истраживања остатака античког града Дукље обиђен је локалитет у Дољанима. Остаци грађевина препознавали су се по конфигурацији земљишта. Правоугаона основа упућивала је на закључак да је одиста у питању археолошки локалитет вредан пажње. На исто мишљење упућивале су камене сполије у суседним сеоским кућама. Наведене околности су биле разлог да се упоредо са истраживањем остатака града Дукље истражи локалитет у Дољанима-Златици. Под руководством сарадника у истраживању Дукље, Ђ. Стричевића, И. Николајевић-Стојковић и В. Кораћа, у току кампања 1956–1960. године откривени су остаци две грађевине, правоугаоне, базилике и друге, на јужној страни правоугаоне, забележене у стручној литератури као триконхос. Откривање је остварено уз највећу могућу пажњу. Остаци су поуздано идентификовани тако да су били могући радови на конзервацији. Истовремену су различити камени фрагменти издвојени, са идејом да се направи одговарајући лапидаријум. Највреднији камени фрагменти су пажљиво исцртани. Њихово значење за целину представља се цртежима у овом раду.

О радовима је објављен извештај у Старинару.[5] У стручној литератури су откривене грађевине наведене као хришћанске цркве.[6]

Обе су цркве оријентисане дужом осовином у правцу запад-исток. Незнатна разлика у тој оријентацији последица је прилагођавања земљишту на коме су грађевине подигнуте. Слична мања одступања од правца запад-исток добро су позната у целокупној историји црквене архитектуре.

Према сачуваним остацима, архитектонска замисао северне цркве, базилике, може се поуздано реконструисати. Основни простор је била тробродна грађевина са наглашеним средњим бродом и одговарајућим полукружним завршетком на источној страни (сл. 1). Јасно су обележени правци у којима су били постављени ступци, или стубови, који су носили горњу конструкцију базилике. На западној страни је уско предворје, које замењује нартекс. Улаз је у средини западног зида цркве, а из простора нартекса посебни су улази у три брода. Уз северну страну је просторија намењена сахрањивању. У њој је откривен репрезентативан саркофаг. На јужној страни је просторија за коју се претпоставља да је служила као пастофорија.

Источни и западни део базилике на особен начин упућују на време изградње. У источном делу није успостављен троделни олтарски простор, што храм везује за ранохришћанске базилике. Узор би се нашао и у Цариграду и у другим великим хришћанским средиштима, као што је Рим, можда и Равена, док се налазила под снажним византијским утицајем.[7]

Друга црквена грађевина, чије се место препознавало по рељефу тла, обележена је у литератури као три-

---

* САНУ, Београд

[1] И. Јастребов, *О православним српским старинама и новим црквама у скадарском округу*, Гласник СУД XLVIII (1880) 384–386.

[2] М. М. Шобајић, *Старине у Зети*, Београд 1892, 68–106.

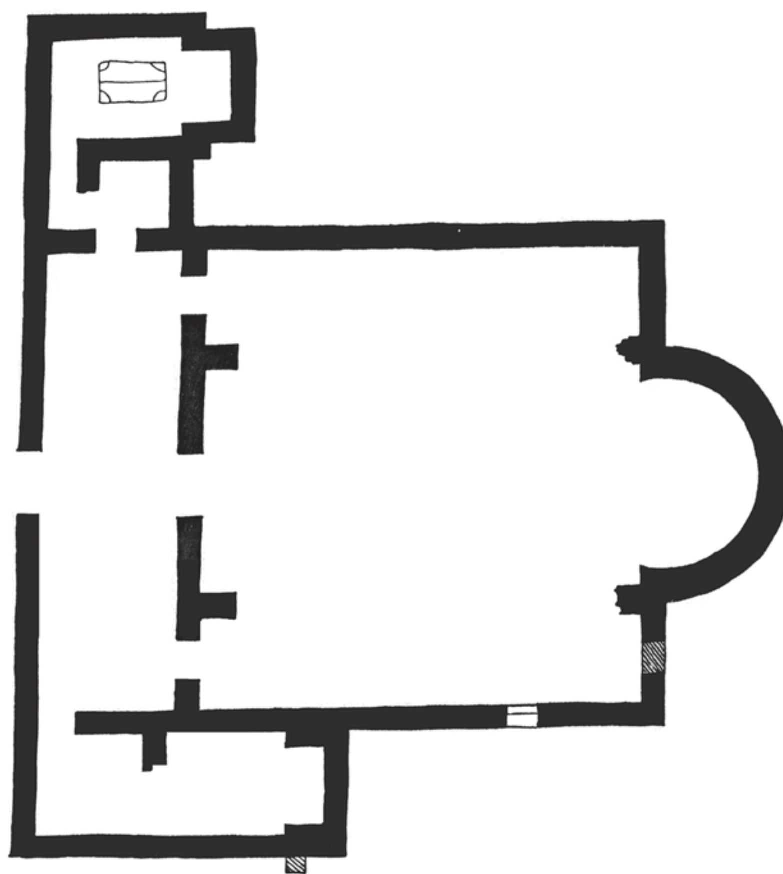
[3] П. А. Ровинский, *Черногория в её прошлом и настоящем*, II/4, Санкт-Петербургъ 1909 (Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук, 86/2), 78–79.

[4] В. Кораћ, *Дољани код Титограда. Ранохришћанска црква, Старинар* IX–X (1958–1959) 383–386, сл. 1–3. Недавно је локалитету у Дољанима и манастиру који је око њега формиран 2001. године посвећена мања монографија; v. Никодим Богосављевић, *Манастир Златица. Дољани код Подгорице*, Подгорица 2001.

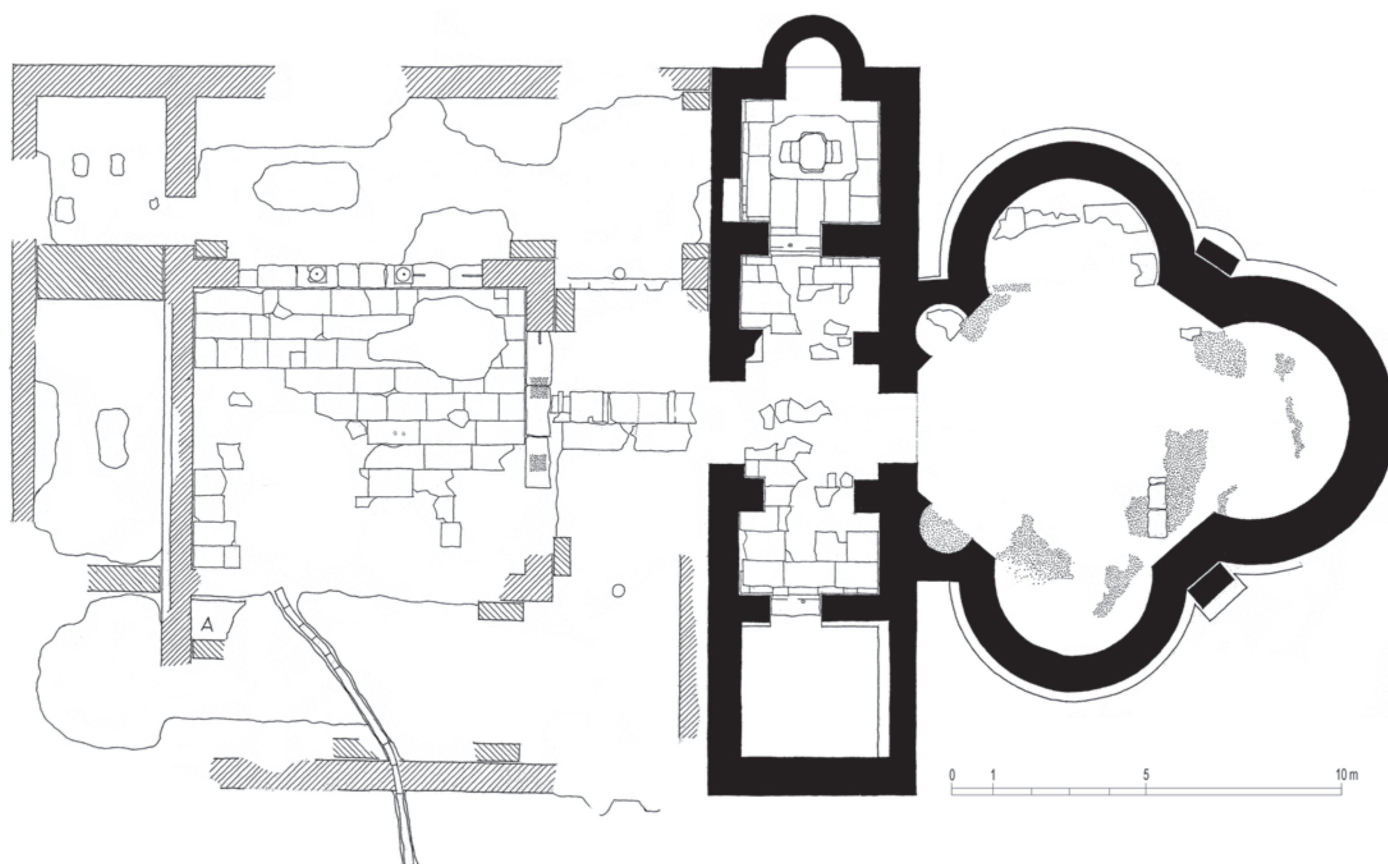
[5] V. претходну напомену

[6] Cf. I. Nikolajević-Stojković, *La décoration architecturale des églises découvertes à Doljani — Montenegro*, Atti del VI Congresso Internationale di Archeologia Cristiana, (Ravenna, 23–27 septembre 1962), Città del Vaticano 1965, 457–470. V. такође напомену 4.

[7] Cf. R. Farioli Campanati, *Ravenna romana e bizantina*, Ravenna 1977, passim.



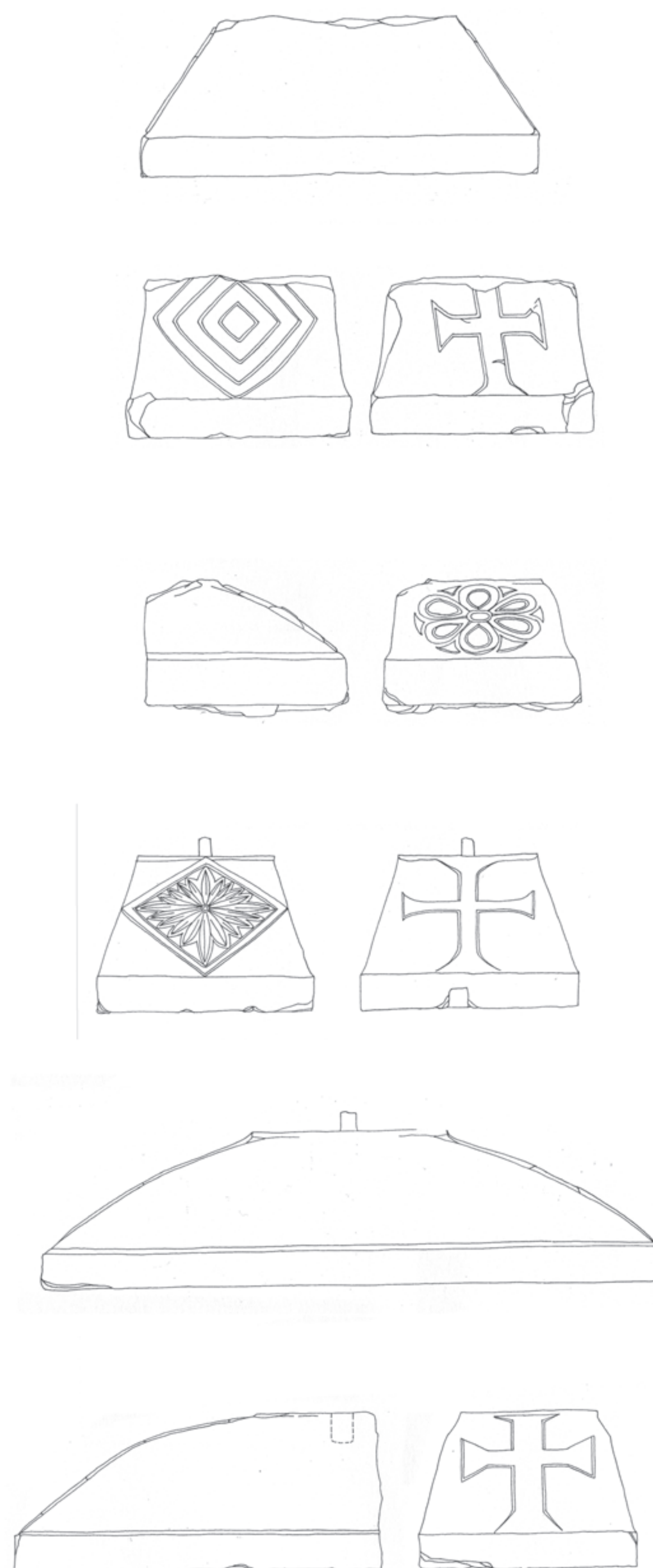
Сл. 1. Базилика, цртеж основе
Fig. 1. The basilica, plan



Сл. 2. Триконхос, цртеж основе
Fig. 2. The triconch, plan



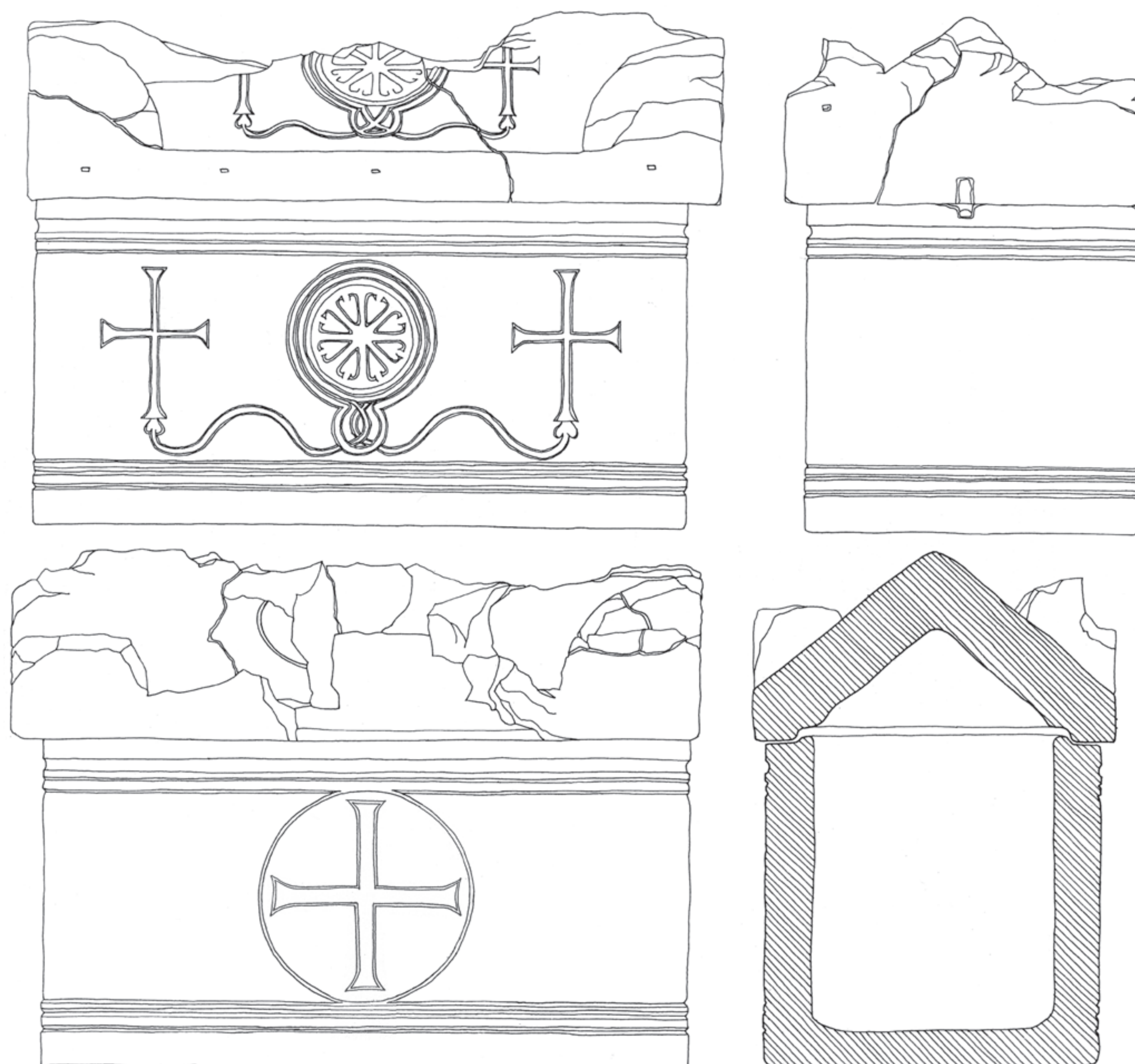
Сл. 3. Капишели, фрагменши, цршеж
Fig. 3. Capitels, fragments, drawing



Сл. 4. Фрагменши капишела, цршеж
Fig. 4 Fragments of the capitels, drawing

конхос у Дољанима.[8] Њен простор обележава главни део, условно речено наос, који образују три полукружне конхе. На западној страни је нартекс, а испред њега пространи атријум (сл. 2). Према откривеним темељима, грађевина је геометријски беспрекорно замишљена и остварена. Средњи део цркве, наведен као наос, у основи образује октогон неједнаких страна. На источној, северној и јужној страни су полукружни зидови, а на северозападној и југозападној по једна полукружна ниша. Источни полукружни зид је нешто већег пречника од северног и јужног. Западне полукружне нише по мерама одговарају дужини равних зидова између источних и бочних полукругова. Може се закључити да ће у основи замисли целине бити пре ротонда него триконхос. Целину би, према основној замисли, чинила четири полукружна волумена са калотом на врху. Источна и западна страна говоре о прилагођавању замисли целине неопходном простору храма. Западни волумен је замењен неопходним простором нартекса, а источни, уз поштовање основног облика, нешто већим полупречником.

[8] В. Кораћ, *Дољани код Титограда. Ранохришћанска црква*, Старинар IX–X (1958–1959) 383–386, сл. 1–3.

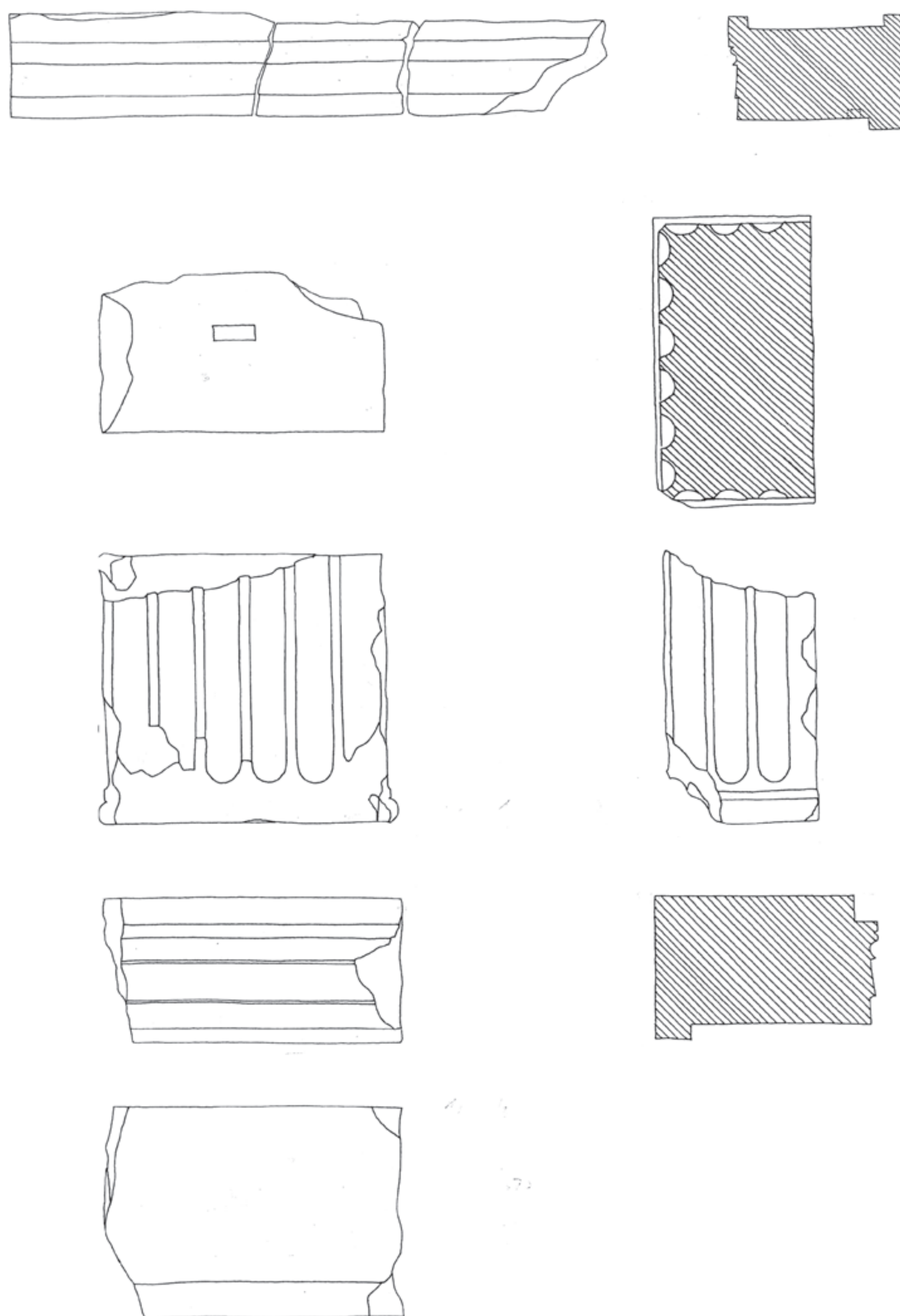


Сл. 5. Саркофаг нађен у базилици, цртеж
Fig. 5. The sarcophagus found in the basilica, drawing

У развијеном простору чеоног дела цркве, нартекса, јасна је програмска замисао храма. Средњи део, нешто дужи од бочних, одговара нартексу у ужем смислу речи. Улаз је на средини западне стране, у осовини улаза у храм. Са добрим разлогом се могу тумачити намена северног и јужног дела. Северни део, са апсидом на северној страни, има на средини крстообразну писцину, што говори да је просторија била намењена крштавању одраслих. Јужна просторија, са улазом из средине нартекса, не садржи податке о посебној обради простора. Стога је јасно да је служила као пастофоријум. Њоме се наговештава ђаконикон будућег јужног дела троделног олтарског простора.

На неколико места очували су се остаци пода цркве. Под је био покривен великим правоугаоним плочама, постављеним на подлогу од малтера. Испред југоисточне стране октогона — којим смо обележили основу — откривен је део ивице беме, која је за степеник била виша од пода. У источној конхи очувао се део зидане конструкције, која је можда остатак субселијума. Зидови су били у доњем делу обложени мермерним плочама. Горња зона је могла да буде покривена мозаиком, судећи по неколико нађених фрагмената. Зидови цркве су грађени у наизменичним слојевима камена и четири или пет редова опеке, између којих су били дебели слојеви малтера. Споља су зидови били омалтерисани.

Простор испред западне стране цркве у архитектонском смислу је имао замисао правог атријума. На основу остатака може се реконструисати његов изворни облик. Његов источни зид је наслоњен на западни зид нартекса, у пуној дужини. Истих мера је била дужина атријума у правцу запад-исток, па је његов основни архитектонски оквир имао основу у облику квадрата. Основу чине четири уске ивичне површине и квадратна површина у средини. На западној страни је ходник, а на остале три стране тремови. Тремови су смишљено организовани. Сваки је имао тролучни отвор према дворишту. У средњем је био пролаз, а бочни отвори су били преграђени парапетним плочама. Двориште атријума је било покривено каменим плочама, а обимни ходник је имао под од малтера. У рушевинама су нађени и капители стубића на парапетним плочама. Међу крупнијим фрагментима са украсом истичу се делови базе и ивица амвона, затим капители прозора. Међу њима је и посебна врста капитела, без украса, са проширеном горњом површином, вероватно намењена прозорима. Такође су нађени многи



Сл. 6. Сшуйци и греде, фрагменши, цршеж
Fig. 6. Pillars and beams, fragments, drawings

фрагменти капитела малих размера са рељефним украсом. Слични капители са рељефним украсом откривени су у остацима базилике (сл. 3 и 4).

Једноставније рељефне обраде су делови оквира прозора и врата.

Плоче саркофага откривеног у базилици исклесане су пажљивом рељефном обрадом (сл. 5). Дело су мајстора упућених у архитектуру саркофага. Исказано је мишљење о цариградском пореклу саркофага.[9] Могуће порекло је Равена, у којој се очувало више саркофага са каменим украсом.[10]

Рељефни украс у камену исклесан је или у домаћем камену или у мермеру. Најрепрезентативнији делови урађени су у мермеру. Одабрани су и приложени уз овај текст у посебно урађеним цртежима (сл. 3–5, 7–9).

Неизбежно је питање постоји ли одређен однос између великог античког града Дукље (*Doclea*) и сакралних грађевина у Дољанима-Златици. Ово питање неизбежно подстиче близина двају средишта насталих у истим историјским условима. Временски је живот античког града Дукље ограничен. Под тим се подразумева изградња рановизантијских сакралних грађевина, као наставак претходног касноантичког раздобља. Дела која обележавају две хришћанске грађевине у Дољанима-Златици настају у време одлучног византијског, цариградског утицаја на градитељска остварења.

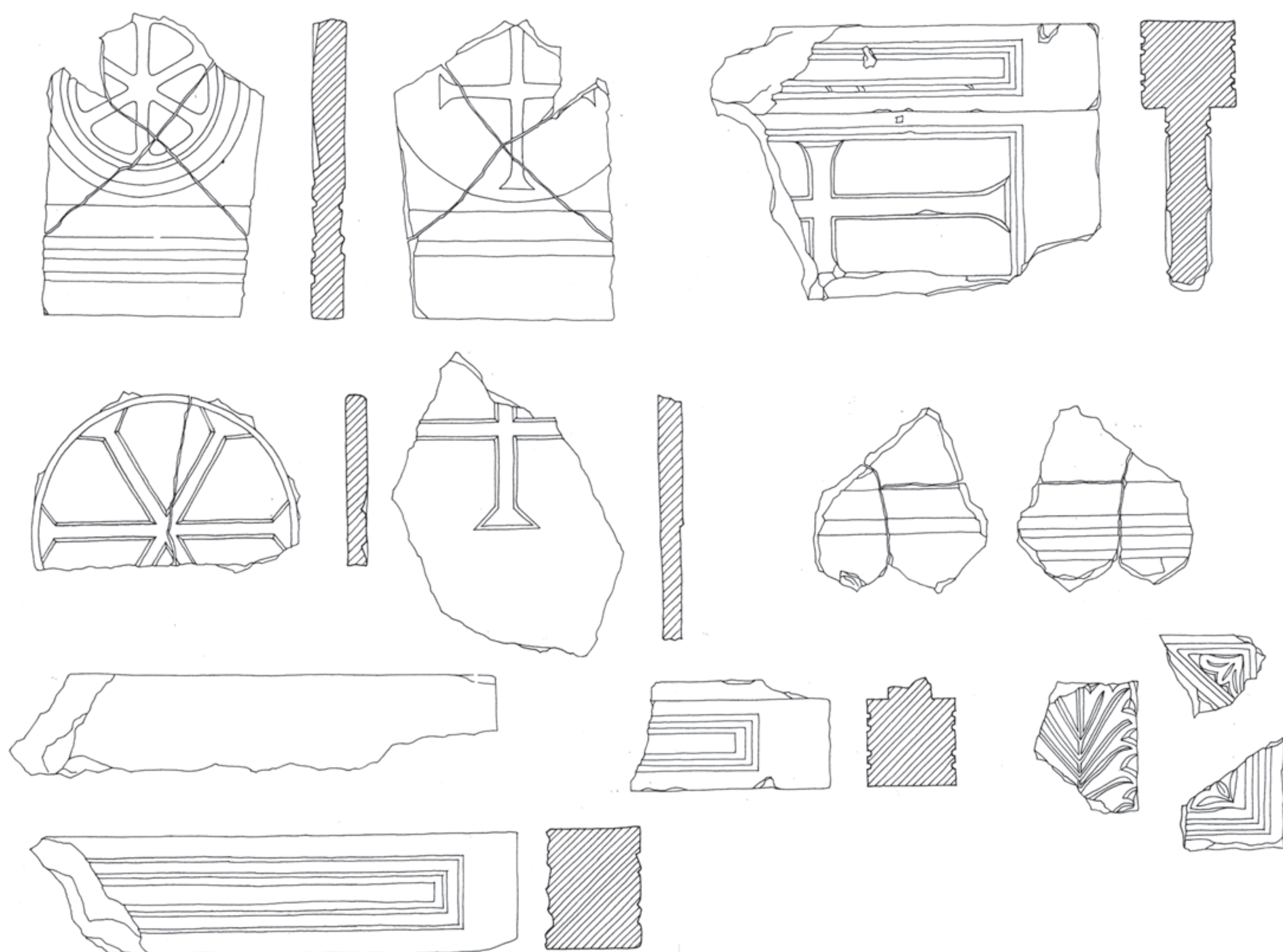
Из Равене у време снажног византијског утицаја на подручје Дукље стижу одређени утицаји у архитектури и рељефном украсу. П. Стикоти је навео као узор за хришћанску гробну капелу у маузолеју Гале Плацидије (*Galla Placidia*).[11]

---

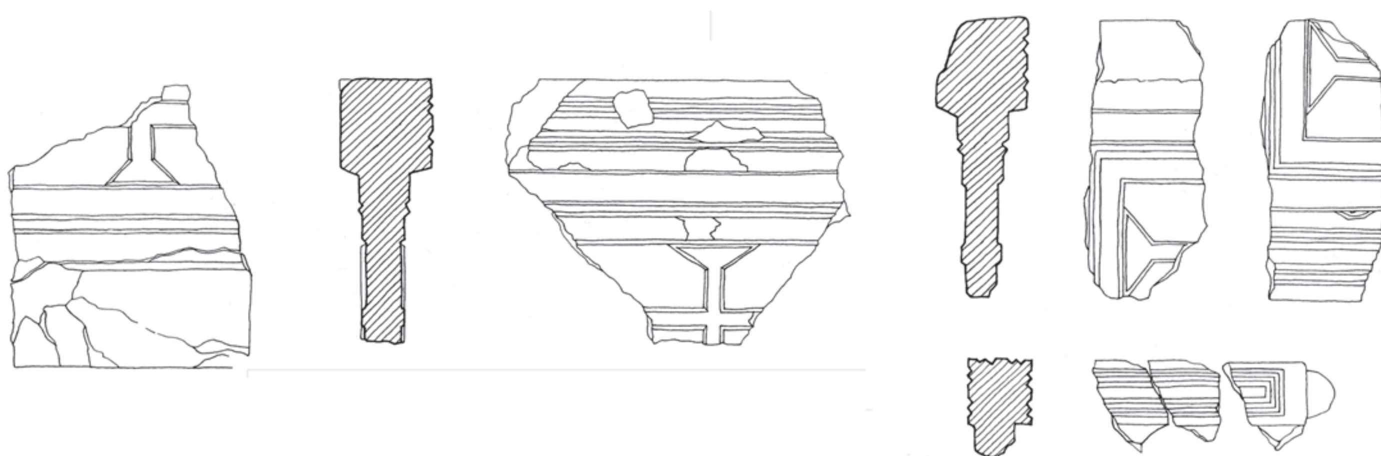
[9] Cf. Nikolajević-Stojković, *op. cit.*, 267–268.

[10] V. напомену 7. У цитираној књизи о Равени приказано је више саркофага.

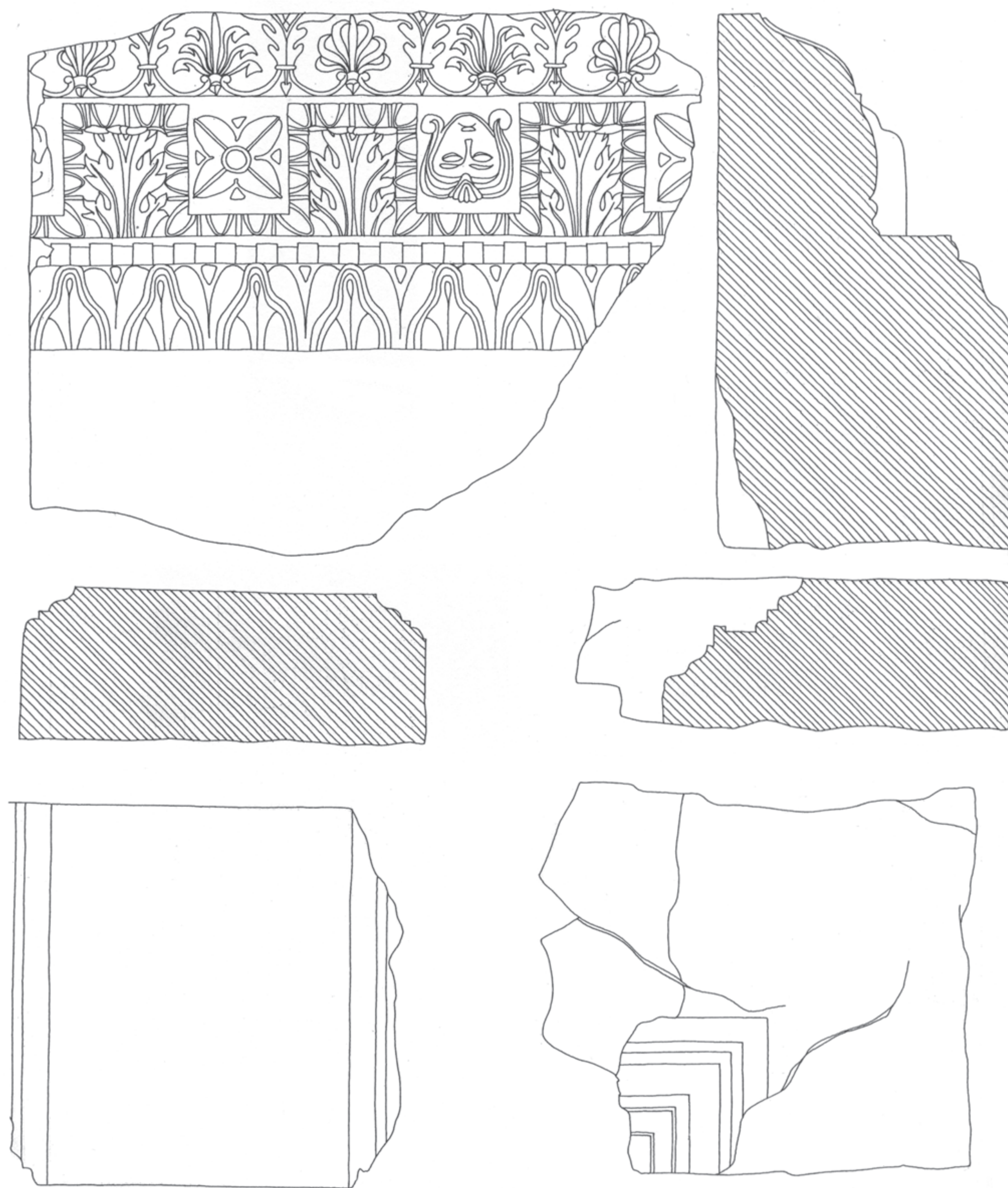
[11] *Die römische Stadt Doclea in Montenegro*, ed. P. Sticotti, Wien 1913, 143–147. За маузолеј Гала Плацидије cf. Farioli Campanati, *op. cit.*, 56–64, fig. 32–35. Cf., такође, I. Nikolajević-Stojković, *Rapport préliminaire sur la recherche des monuments chrétienne à Doclea*, Actes du Ve Congrès International d'Archéologie Chrétienne (Aix-en-Provence, 13–19 septembre 1954), Città del Vaticano 1957, 567–572.



Сл. 7. Греде и сūубићи, фрагменūи, црūеж
Fig. 7. Beams and collonetes, fragments, drawings



Сл. 8. Греде, каūиūели и сūубићи, фрагменūи, црūеж
Fig. 8. Beams, capitals and collonetes, fragments, drawing



Сл. 9. Фрагменти камених плоча, цртеж
Fig. 9. Fragments of the stone slabs, drawing

Рељефни украс, базилика, делимично и друга црква, у одређеном виду, вероватно имају узоре у византијској Равени. За базилику скромних размера у Дољанима тешко је тражити паралеле. Основна обележја изашла су из ширег појма базилике, а додаци на западној страни плод су уобичајене праксе у раном раздобљу. За триконхос, бележимо га као замишљени тетраконхос, био би сложен пут ка идеји, или замисли о посебном решењу. Разлоге не видимо јер се не види ни прави смисао грађења. Базилика уз ротонду, како смо је обележили, тема је која би нас одвела на пут веома сложених тумачења. Византијска Равена је погодан пут таквих размишљања. Детаљи, посебно рељефни украс, везују Дољане–Златицу за Равену.

Ограђени простор испред триконхоса део је замишљене целине. У литератури је забележен као атријум. Архитектонски веома пажљиво замишљен и ограђен простор по намени је стварно претпростор или атријум. Уочљив је његов средњи део квадратне основе. Логично је закључити да је намењен окупљању личности везаних за цркву приликом неких сабора. То је један од могућих путева ка разјашњењу целине.

У аналогији са Равеном могућа је паралела за замисао двају дољанских споменика. Базилика уз ротонду упућује на сличност плана. У Равени је то базилика уз цркву Сан Витале. Ову могућност само помињемо узимајући у обзир високи углед који је у то време имала Равена. Две поменуте сакралне грађевине биле су симболично обележје.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

R. Farioli Campanati, *Ravenna romana e bizantina*, Ravenna 1977.

И. Јастребов, *О православним српским старинама и новим црквама у скадарском округу*, Гласник СУД XLVIII (1880) 384–386 [= I. Jastrebov, *O pravoslavnim srpskim starinama i novim crkvama u skadarskom okrugu*, Glasnik SUD XLVIII (1880) 384–386].

В. Кораћ, *Дољани код Титограда. Ранохришћанска црква*, Старинар IX–X (1958–1959), 383–386, сл. 1–3 [= V. Korać, *Doljani kod Titograda, Ranohrišćanska crkva*, Starinar IX–X (1958–1959) 383–386, sl. 1–3].

Никодим Богосављевић, *Манастир Златица. Дољани код Подгорице*, Подгорица 2001 (= Nikodim Bogosavljević, *Manastir Zlatica. Doljani kod Podgorice*, Podgorica 2001).

I. Nikolajević-Stojković, *Rapport préliminaire sur la recherche des monuments chrétienne à Doclea*, Actes du Ve Congrès International d'Archéologie Chrétienne (Aix-en-Provence, 13–19 septembre 1954), Città del Vaticano 1957, 567–572.

I. Nikolajević-Stojković, *La décoration architecturale des églises découvertes à Doljani — Montenegro*, Atti del VI Congresso Internationale di Archeologia Cristiana (Ravenna, 23–27 septembre 1962), Città del Vaticano 1965, 457–470.

П. А. Ровинский, *Черногория в её прошлом и настоящем*, II/4, Санкт-Петербургъ 1909 (Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук, 86/2), 78–79 [= P. A. Rovinskiĭ, *Chernogoriia v eё proshlom i nastoiashchem*, II/4, Sankt-Peterburg 1909 (Sbornik Otdeleniia russkogo iazyka i slovesnosti Akademii nauk, 86/2), 78–79].

Die römische Stadt Doclea in Montenegro, ed. P. Sticotti, Wien 1913, 143–147.

М. М. Шобајић, *Старине у Зети*, Београд 1892, 68–106 (= M. M. Šobajić, *Starine u Zeti*, Beograd 1892, 68–106).

Doljani — Zlatica, Podgorica
The remains of early Christian buildings

Vojislav Korać

This paper deals with the remains of early Christian buildings discovered in Doljani near Podgorica, Montenegro, when the remains of ancient Duklja (Doclea) were being investigated. The investigation was carried out in four campaigns (1956–1960) and had a limited scope. It was clearly evident that further exploration was possible, but the circumstances at the time rendered them impossible.

The paper lists the names of the participants, of whom Ivanka Nikolajević-Stojković and Đorđe Staričević presented their papers at the 5th and 6th congresses of Christian archaeology.

At the Doljani site, the remains were found of an early Byzantine basilica and an edifice with a central plan, recorded in literature as the triconch. The triple-nave basilica has parallels in early Christian basilicas, whereas the author believes that the edifice with the central plan, due to its geometric features, was probably conceived as a rotunda adapted to early Christian architectural solutions. At the west end of this building, an atrium and a narthex were built. The carefully built structural parts, bearing ornaments in relief, indicate Italian models copied from the East in a period of strong Byzantine influences. Ravenna is mentioned as the most likely source that was emulated, especially for the solutions used to construct the basilica and the rotunda.

The work contains drawings of the most valuable details, in which one distinguishes the stone ornaments in relief.

Quand Job tombe malade
Étude littéraire et iconographique d'une scène biblique d'après la Septante

Jeanne Devoge*
University of Paris 1: Pantheon-Sorbonne

UDC 75.057.033.046.3
801.73:27-243.62
DOI 10.2298/ZOG0933009D
Оригиналан научни рад

La scène très particulière du livre de Job où le personnage tombe malade, frappé par le diable (Job II, 1–8), est étudiée à partir du rapport entre le texte de la Septante et les images qui l'illustrent. Le texte, transcrit et traduit, dévoile tout un vocabulaire du corps et de la maladie de Job, appuyé par celui des commentaires des Pères grecs qui entourent le texte. Confronté à la description de quelques images issues des cycles iconographiques composés spécialement pour les livres de Job byzantins, le texte se révèle clair mais dense. Il offre ainsi une grande marge d'interprétation aux peintres des manuscrits, dont témoignent les nombreuses variantes de la scène où Job tombe malade.

Mots-clés: Job, Septante, maladie, diable, femme de Job, manuscrits illustrés, miniatures byzantines

When Job falls ill: literary and iconographical study of a Biblical scene from the *Septuagint*

The particular scene from the Book of Job where Job falls ill, struck down by Satan (Job, II, 1–8), is studied from the link between the Septuagint text and the images that illustrate it. The text, transcribed and translated, reveals the vocabulary of the body and the disease of Job, supported by the comments of the Greek Fathers that surround it. Compared with the description of some images issued from the iconographical cycles created especially for the Byzantine Books of Job, the text appears clear and concise. Thus, the text offered large scope for interpretation to the manuscript's painters: the numerous variants of the scene where Job falls ill indicate this.

Keywords: Job, Septuagint, disease, Satan, Job's wife, illuminated manuscripts, Byzantine miniatures

Par son contenu spirituel et sa forme poétique, le livre de Job a suscité au fil des siècles un grand nombre d'études et de réflexions qui se poursuivent encore aujourd'hui. Cet engouement pour l'histoire de Job, un homme juste mis à l'épreuve dans sa foi, s'est traduit par des commentaires de l'ensemble du texte à la fois en Occident, comme en témoignent les *Moralia in Iob* du pape Grégoire le Grand (VIe siècle) et l'*Expositio super Iob ad litteram* de Thomas d'Aquin (XIIIe siècle), et en Orient, avec les célèbres *Commentaires sur Job* de Jean Chrysostome (IVe siècle) et d'Olympiodore d'Alexandrie (VIe siècle).

Dans le monde byzantin, ce livre constitue un cas particulier: il est séparé des autres livres de la Septante tandis que le texte de *Job* est accompagné par des citations de Pères grecs compilées par Olympiodore d'Alexandrie qui se suivent au fil du texte, formant ainsi une «chaîne». Les exemplaires sont nombreux à être conservés aujourd'hui,[1] mais seule une quinzaine d'entre eux sont pourvus d'illustrations. Les images forment un cycle plus ou moins long adapté exclusivement au support manuscrit.[2]

C'est au sein de ce corpus que nous avons choisi d'étudier une scène fondamentale dans l'histoire de Job: celle où le diable frappe Job de la maladie dont il souffre et qui devient, avec le tas de fumier, son attribut dans l'iconographie (Job II, 7–8). Comment les images correspondent-elles au texte?

Dans un premier temps nous étudierons dans le détail le texte grec (Job II, 1–8) ainsi que les commentaires décrivant l'action du diable et la maladie de Job; dans un deuxième temps nous décrirons les images dans leur rapport avec le texte; enfin, nous montrerons comment l'iconographie révèle l'interprétation du texte par les différents peintres.

I. Présentation littérale et littéraire de la maladie de Job

L'étude du vocabulaire employé dans le texte de *Job* et dans les commentaires montre la nécessité de connaître le texte qui entoure les images afin de mieux comprendre le lien qui les unit.

A. Le contexte de la maladie (Job II, 1–6)

Dans cet article, les références venues du grec sont transcrites et traduites par nous-même directement à partir du *Parisinus Graecus 135* de la Bibliothèque nationale de France (*Paris. Gr. 135*) qui date du XIVe siècle et que nous avons déjà partiellement étudié.[3] Malgré quelques

---

* Jeanne Devoge, 3 rue Auguste Chabrières 75015 Paris, France; jeanne.devoge@gmail.com

[1] *Die älteren griechischen Katenen zum Buch Hiob,* 1–4, ed. U. und D. Hagedorn, Berlin — New York 1994–2004.

[2] M. Bernabò, *Le miniature per i manoscritti greci del Libro di Giobbe. Patmo, Monastero di San Giovanni Evangelista, cod. 171. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. gr. 749. Sinai, Monastero di Santa Caterina, cod. 3. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. gr. 538*, Firenze 2004.

[3] J. Devoge, *Un Livre de Job illustré au XIVe siècle: le Paris. Gr. 135 de la Bibliothèque nationale de France*, Paris 2006 (Mémoire de Diplôme d'Études Approfondies en Histoire de l'Art).

différences, l'édition de Rahlfs reste très proche des manuscrits que nous étudions.[4] Cependant il n'existe à ce jour aucune traduction française du texte de *Job* dans la Septante; la traduction de la Bible grecque dite Bible d'Alexandrie, entreprise et dirigée par Marguerite Harl, n'a pas inscrit le livre de *Job* dans le programme immédiat.[5] De plus, dans tous les manuscrits du corpus choisis pour ce travail, le texte n'est jamais exactement le même ni pour l'histoire de Job, ni pour les commentaires. En conséquence, nous avons gardé la même source pour toutes nos transcriptions afin de ne pas créer de confusions. Notre traduction se veut la plus littérale possible afin de mettre en valeur le vocabulaire employé et surtout de dégager un champ lexical de la maladie et du corps.

Pour bien comprendre l'importance de la scène étudiée ici, il faut la réintégrer dans le contexte général et rappeler les événements qui l'entourent. L'histoire de Job se découpe en trois parties, un prologue (en prose), des dialogues (en vers), un épilogue (en prose).

Dans le prologue, Job, un homme riche et pieux, traverse, à l'instigation du diable et selon la volonté de Dieu, un grand nombre d'épreuves allant de la perte de ses richesses jusqu'à la mort de ses dix enfants. Il est ensuite atteint dans sa chair et se retrouve hors de la ville sur un tas de fumier. Trois de ses amis arrivent et les discussions entre les quatre hommes occupent la plus grande partie du livre avant l'intervention d'Elihu et de Dieu. Dans l'épilogue, Job retrouve la santé, la richesse et fonde une nouvelle famille de dix enfants.

Au début du chapitre II du livre de *Job*, le diable rejoint pour la deuxième fois les anges devant Dieu, qui vante encore l'intégrité de Job malgré les malheurs qu'il a traversés; le diable met Dieu au défi d'éprouver Job dans sa foi en lui prenant sinon sa vie, du moins sa santé.

Job II, 1–6: 1. Ἐγένετο δὲ ὡς ἡ ἡμέρα αὕτη, καὶ ἦλθον οἱ ἄγγελοι τοῦ θεοῦ παραστῆναι ἐναντίον τοῦ κυρίου. Καὶ ὁ διάβολος ἦλθεν ἐν μέσῳ αὐτῶν παραστῆναι ἐναντίον τοῦ κυρίου. 2. καὶ εἶπεν ὁ κυρίος τῷ διαβόλῳ. Πόθεν σὺ ἔρχῃ ; τότε εἶπεν ὁ διάβολος ἐνώπιον τοῦ κυρίου Διαπορευθεὶς τὴν ὑπ. οὐρανὸν καὶ ἐμπεριπατήσας τὴν σύμπασαν πάρειμι. 3. εἶπεν δὲ ὁ κύριος πρὸς τὸν διάβολον Προσέσχες οὖν τῷ θεράποντί μου Ιωβ, ὅτι οὐκ ἔστιν κατ. αὐτὸν τῶν ἐπὶ τῆς γῆς ἄνθρωπος ἄκακος, ἀληθινός, ἄμεμπτος, θεοσεβής, ἀπεχόμενος ἀπὸ παντὸς κακοῦ; ἔτι δὲ ἔχεται ἀκακίας· σὺ δὲ εἶπας τὰ ὑπάρχοντα αὐτοῦ διὰ κενῆς ἀπολέσαι. 4. ὑπολαβὼν δὲ ὁ διάβολος εἶπεν τῷ κυρίῳ Δέρμα ὑπὲρ δέρματος· ὅσα ὑπάρχει ἀνθρώπῳ, ὑπὲρ τῆς ψυχῆς αὐτοῦ ἐκτείσει· 5. οὐ μὴν δὲ ἀλλὰ ἀποστείλας τὴν χεῖρά σου ἅψαι τῶν ὀστέων αὐτοῦ καὶ τῶν σαρκῶν αὐτοῦ· εἰ μὴν εἰς πρόσωπόν σε εὐλογήσει. 6. εἶπεν δὲ ὁ κύριος τῷ διαβόλῳ Ἰδοὺ παραδίδωμί σοι αὐτόν, μόνον τὴν ψυχὴν αὐτοῦ διαφύλαξον.

1. Et il arriva que, ce jour-là aussi les messagers de Dieu vinrent se tenir en face du Seigneur et que le diable vint au milieu d'eux se tenir en face du Seigneur. 2. Et le Seigneur dit au diable: «D'où viens-tu?» Alors le diable en face du Seigneur dit: «Ayant voyagé sous le ciel et m'étant promené sur toute la terre, me voici». 3. Et le Seigneur dit au diable: «As-tu été attentif à mon serviteur Job, parce que par rapport à lui parmi ceux qui sont sur terre, il n'y pas d'homme sans mal, sincère, irréprochable, pieux, s'abstenant de tout mal? Il est encore sans mal; tu as dit de détruire ce qu'il possède, en vain». 4. Ayant pris la parole, le diable dit au Seigneur: «Peau pour peau, tout ce que l'homme possède, il le donnera pour la défense de sa vie. 5. Toutefois ayant étendu ta main, touche ses os et ses chairs. Nous verrons alors s'il dira du bien de toi en face». 6. Le Seigneur dit au diable: «Voici, je te le livre, épargne seulement sa vie».

Le verbe «προσέχω» qui ouvre le verset 3 («Προσέσχες»), employé de manière intransitive et avec un datif, signifie aussi «s'attacher à, se fixer dans», en parlant de maladies et d'infirmités, selon Hippocrate. Le mot «κακός » est employé à trois reprises par Dieu, tel quel («ἀπὸ παντὸς κακοῦ») ou dans des expressions dérivées («ἄκακος» et «ἀκακίας») qui montrent bien à quel point Job est éloigné du mal et de ce qui est mauvais. Le mal fait aussi référence à la maladie, il en représente même la première syllabe, le premier symptôme. Le verbe employé par Dieu au verset 3 quand il dit au diable «tu as dit de détruire («ἀπολέσαι») ce qu'il possède» est très significatif en grec, car «ἀπόλλυμι» veut dire à la fois «perdre, détruire» et «faire périr».

Au verset 4, l'expression «peau pour peau» («Δέρμα ὑπὲρ δέρματος»), qui renvoie à la dermatologie, et donc aux maladies qui sévissent sur le corps, annonce en quelque sorte la maladie de Job.

Au verset 5, le verbe «ἀποστείλας», qui signifie à la fois envoyer et retirer, décrit très bien le geste de la main suggéré par le diable, mais reste difficile à traduire. Ce geste semble doux mais, effectué violemment, il devient un coup, en l'occurrence celui dont le diable frappe Job.

Les mots «ὀστέων» et «σαρκῶν» donnent une réalité toute humaine au personnage de Job, imaginé par le diable du point de vue physique, corporel.

B. Quand Job tombe malade (Job II, 7–8)

La scène de la maladie de Job se situe aux versets 7 et 8 du deuxième chapitre, c'est-à-dire vers la fin du prologue narratif qui met en place la situation générale de l'œuvre. Comme le dit si bien le docteur Rollet, «cette maladie, dans l'œuvre qui nous occupe, a une importance capitale. Elle ne fait pas le sujet même du poème, mais elle en concentre autour d'elle l'action dramatique, et par la direction qu'elle donne aux idées des personnages, on peut dire qu'elle domine la situation».[6]

Job II, 7–8: 7. Ἐξῆλθε δὲ ὁ διάβολος ἀπὸ προσώπου Κυρίον. Καὶ ἔπαισε τὸν Ἰὼβ ἕλκει πονήρῷ ἀπὸ ποδῶν μέχρι κεφαλῆς. 8. Καὶ ἔλαβεν ὄστρακον, ἶνα τὸν ἰχῶρα ξέῃ. Οὔτε ἦν πολὶς. Καὶ αὐτὸς ἐκάθητο ἐπὶ τῆς κοπρίας ἔξω τῆς πόλεως.

7. Et le diable s'en alla de devant la face du Seigneur et il frappa Job d'une plaie qui fait souffrir des pieds jusqu'à la tête. 8. Et il prit un tesson afin de racler le pus; il n'y avait pas de ville, et lui-même était assis sur un tas de fumier hors de la ville.

Au verset 7, le terme neutre de «τὸ ἕλκος-ους» signifie simplement «blessure, plaie» dans le Bailly,[7] qui renvoie au latin *ulcus*, aspiration d'après «ἕλκω», tirer (avec un grand nombre d'acceptions). Le verbe «ἑλκόω-ῶ» correspond aussi au sens qui nous intéresse, puisqu'il signifie d'abord «blesser en déchirant», puis «ulcérer, faire suppurer, suppurer». Dans le *Petit Larousse 2003*, «ulcère» vient du latin *ulcus, ulceris* et signifie en médecine «perte de substance d'un revêtement épithélial, cutané ou muqueux, s'étendant plus ou moins aux tissus sous-jacents». Dans le

[4] *Septuaginta: id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, 2, ed. A. Rahlfs, Stuttgart 1935.

[5] M. Harl: http://septante.editionsducerf.fr/

[6] J. Rollet, *Nouvelles conjectures sur la maladie de Job*, Paris 1867, 10.

[7] A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris 2000.



Fig. 1. Monastère Sainte-Catherine. Sinaï 3, fol. 25v, 2e moitié du XIe siècle

Gaffiot,[8] *ulcus, ulceris* est défini comme un ulcère, une plaie, une plaie du cœur (au sens figuré), une blessure. Dans tous les cas, il est bien précisé que le mot dérive du grec «τὸ ἕλκος-ους». La traduction fréquente de «τὸ ἕλκος-ους» comme un ulcère est parfaitement compréhensible, d'autant plus que ce mot est employé dans la Vulgate et même qualifié d'«incurable» et de «douloureux» dans le commentaire de saint Thomas d'Aquin.[9] Toutefois nous gardons le terme «plaie» pour la traduction, plus vague, moins médical, et qui ne fait pas une allusion immédiate à une maladie de peau, les précisions concernant la maladie de Job apparaissant de toute façon au fil du texte de *Job*. Le rapport au verbe «ἑλκόω-ῶ», «blesser en déchirant», est important: la douleur est vraiment exprimée dans cette formule, car il y a non seulement blessure, c'est-à-dire une plaie qui restera après, mais en plus une blessure infligée violemment et sauvagement, soulignée en grec par l'adjectif «πονηρός», indiquant que la plaie fait mal.

La traduction d'Osty comporte une note intéressante concernant ce passage: il définit l'ulcère malin comme une «lèpre tuberculeuse, éléphantiasis (?)».[10] Or dans les deux manuscrits les plus anciens dont il est question dans cet article, à côté du texte de *Job* où est évoquée la fameuse plaie qui fait mal, on lit le mot: «ἐλέφαντι», pour le *Patmos 171* et le *Vat. Gr. 749* (sur la même ligne que le «ρω» de «πονήρω»). C'est le datif du mot grec «ὁ ἐλέφας, αντος», qui signifie d'abord éléphant, bien sûr, mais qui renvoie aussi à «ἡ ἐλεφαντίασις, εως» défini dans le même dictionnaire comme «éléphantiasis, sorte de lèpre»: il s'agit donc bien d'une maladie de la peau mais ce n'est pas la définition actuelle de l'éléphantiasis (*Petit Larousse 2003*): «œdème volumineux atteignant souvent les membres inférieurs, dû à un ralentissement de la circulation lymphatique». Il est vrai que plus de vingt siècles séparent la version grecque du livre de *Job* des traductions actuelles. Par conséquent, en vingt siècles, la perception de la maladie de Job à travers le mot «τὸ ἕλκος-ους » est logiquement différente.

Le fait que la maladie se répande sur tout le corps de Job se traduit par l'expression «des pieds jusqu'à la tête». Le texte de référence (Rahlfs) propose «ἕως» à la place de «μέχρι» mais les termes sont équivalents; «μέχρι» se trouve dans tous les livres de *Job* illustrés de notre corpus où le texte reste lisible.

Remarquons enfin le jeu de mot avec l'aoriste «ἔπαισε», qui renvoie à la fois à «παίω» (battre, frapper) et «παίζω» (faire l'enfant, s'amuser, jouer): il souligne les deux actions du diable qui joue avec Dieu et frappe Job en même temps. Au verset 6, où Dieu accepte finalement le pari du diable en lui donnant le pouvoir de blesser Job, le diable part rejoindre Job et il fait lui-même tout ce qu'il défiait Dieu de faire à Job: il étend lui-même sa main pour le toucher, lui, ses os et sa chair.

Au verset 8, le terme «ὁ ἰχώρ-ῶρος» signifie d'abord le sang, puis l'humeur aqueuse et enfin le pus. Mais il évoque en premier lieu le sang des dieux chez Homère, qu'on ne traduit pas autrement que par la transcription du mot, «ichôr», et qui conforte Job dans sa nature héroïque: malgré les souffrances qu'il endure, et ce, pendant très longtemps, il ne remet jamais en question sa foi en son dieu. Le terme «κοπρία» signifie sans conteste le tas de fumier mais Osty explique en note[11] pourquoi on trouve parfois le mot «cendres»[12] dans les traductions: «Le geste de Job appartient aux coutumes orientales. Près de chaque village est un lieu appelé mazbaléh, où l'on dépose les immondices, que de

[8] F. Gaffiot, *Le grand Gaffiot: dictionnaire latin-français*, Paris 2000.

[9] Thomas Aquinas, *Expositio super Iob ad litteram*, Rome 1965 (Sancti Thomae de Aquino opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita, 26), 17.

[10] *La Bible*, trad. É. Osty, J. Trinquet, Paris 1973.

[11] V. note 10.

[12] *La Bible de Jérusalem*, Paris 1955 (Le *Livre de Job* traduit par C. Larcher).

temps en temps on brûle. Ainsi se constitue un monticule auprès duquel on se rassemble volontiers». Cette remarque souligne également l'importance consacrée au fait que Job se trouve maintenant «ἔξω τῆς πόλεως», hors de la ville.

Les Pères grecs ont largement commenté le chapitre II du livre de *Job*, notamment Olympiodore[13] et Jean Chrysostome,[14] insistant beaucoup sur l'aspect physique de la maladie. Nous gardons comme référence le texte du *Paris. Gr. 135*, car aucune chaîne n'est jamais rigoureusement identique entre les manuscrits. Au folio 28v, Olympiodore décrit la maladie de Job comme une «plaie» de laquelle «coule hors de son corps du pus aigre et corrosif»; il souligne aussi les déplorables conditions d'hygiène dans lesquelles Job survit. La suite du commentaire d'Olympiodore se trouve en haut du folio 29r, où il écrit que Job «ne recueillait pas de sa main les humeurs aqueuses pourrissantes» mais qu'il «les raclait avec un tesson». Une brève citation de Polychronius mentionne «ceux qui sont atteints d'éléphantiasis» («οἱ ἐλεφαντιῶντες»).

Le commentaire qui suit est attribué à Jean Chrysostome mais son texte est résumé. Le mot «éléphantiasis» est aussi employé pour parler de la maladie de Job, dont tout le corps est une «meurtrissure» qu'il supporte avec la force d'un athlète (ce thème de l'athlète a été repris dans un grand nombre de commentaires postérieurs, jusqu'à aujourd'hui[15]).

Dans la citation suivante, il est encore une fois question de «la souffrance de l'éléphantiasis»: «beaucoup d'humidité étant apportée dans l'écoulement, de façon à rendre les souffrances plus aigres, il voulait racler l'excédent de pus au moyen de tessons». Au folio 29v le commentaire explique que Job gratte le pus avec un tesson et non pas avec les doigts ou avec les mains parce que son corps le dégoûte lui-même, et qu'il est assis sur un tas de fumier pour «envelopper ce qui tombait de lui dans le tas»; le fait d'être en plein air lui évite de ne pas être étouffé «par sa propre odeur fétide, ce dont il aurait souffert s'il avait été enfermé dans une petite chambre». Il est aussi question des «vers de terre [...] qui sont les écoulements de pus», de «l'odeur fétide des plaies», de «la faim», et surtout de la durée de cette maladie douloureuse. Tous ces détails concrets développent ce qui est seulement suggéré dans le texte de *Job*.

Plusieurs diagnostics de la maladie de Job ont été rendus au XXe siècle par des docteurs en médecine tels que Bernard Lefèvre, qui insiste beaucoup sur le rôle de la souffrance morale dans la dermatose de Job,[16] et Charles Ayoun, selon lequel Job souffrirait de psoriasis.[17] Ces deux docteurs citent en bibliographie le texte du docteur Joseph Rollet, *Nouvelles conjectures sur la maladie de Job*, écrit en 1867. L'approche clinicienne de Rollet, qui a effectué une lecture très attentive du texte de *Job*, apporte un regard nouveau sur tout l'aspect de la maladie de Job, du début à la fin de l'histoire; il évoque non seulement les causes morales de la souffrance de Job, en particulier la mort de ses enfants, mais également les conditions de vie sans hygiène, sans nourriture et sans soins que Job endure.

Voici son analyse des versets 7 et 8 d'après la traduction de la Bible par Lemaistre de Saci[18] (1847, à partir de la Vulgate): «Ici le mot *plaie* (en hébreu *schehin* [...] traduit par *lèpre*) ne doit pas être pris dans le sens précis que nous lui donnons en chirurgie. Du reste, il ne faut voir dans ce chapitre du livre que la simple désignation de la maladie, c'est-à-dire le titre et le sommaire de l'observation de Job. Pour tous les détails, il est nécessaire de recourir aux chapitres suivants où les divers symptômes sont racontés par le malade lui-même comme une autobiographie».[19] J. Rollet cite les chapitres *Job* II, 4; VII, 4–5 et 13–14; XIII, 14; XVI, 8–9, 14–15, 17 et 19; XVII, 14; XIX, 17 et 20; XXII, 2; XXX, 16–18, 27 et 30. À partir de ces citations, il analyse la maladie de Job au fur et à mesure du récit; cette maladie, «répugnante mais ni vénérienne ni contagieuse» (p. 22), a été confondue à tort avec la «véritable lèpre», c'est-à-dire «l'éléphantiasis» des Grecs (p. 23) dont Job n'a pas les symptômes (visage défiguré, grossissement des différentes parties du corps, insensibilité, p. 24–26). Selon Joseph Rollet, qui voit la maladie du point de vue médical et qui ne parle pas du rôle du diable, les causes morales ont déclenché la maladie, et le manque de nourriture et d'hygiène ont réduit Job à attraper le scorbut, d'où son haleine fétide. De ses plaies sortait «une grande quantité de pourriture» qui nourrissait les vers (p. 43). La description de Rollet rejoint ainsi celle des commentateurs grecs, seul le diagnostic évolue.

Le mot désignant la maladie de Job dans le texte s'est ainsi transformé en fonction de la langue des traductions successives: d'abord la lèpre en hébreu, puis la plaie en grec, et enfin l'ulcère en latin. Seul le terme d'origine renvoie dès le départ à une maladie de peau, mais celle-ci reste sous-entendue grâce aux autres détails du texte, dont ceux apportés par Job lui-même. Toutes ces précisions littéraires donnent au lecteur une image très claire de Job couvert de plaies en train de racler son pus sur le tas de fumier à l'extérieur de la ville; en revanche, il n'est nulle part fait mention de la façon dont le diable provoque la maladie de Job. C'est là qu'intervient le rôle de l'iconographie par rapport au texte de *Job*.

II. Iconographie de Job tombant malade

Des chercheurs spécialisés dans l'étude des manuscrits tels que Leslie Brubaker ou John Lowden soulignent dans tous leurs travaux le lien très fort entre le texte et l'image. Montrer ou étudier une miniature séparée du texte qu'elle accompagne relève d'un parfait non-sens et change la perception de l'image.[20] La relation texte-image est non seulement physique, puisque les images sont insérées dans le cadre du texte, mais également spirituelle: illustrer un texte revient d'abord à en comprendre le sens puis à le rendre intelligible grâce à une image directement compréhensible.

Dans la mesure du possible, nous avons tenté de remettre toutes les images du corpus dans le contexte de leur

---

[13] *Olympiodor Diakon von Alexandria, Kommentar zu Hiob*, ed. U. und D. Hagedorn, Berlin–New York 1984, 27–28.

[14] *Jean Chrysostome, Commentaire sur Job*, 1, ed. H. Sorlin, L. Neyrand, Paris 1988, 156–173 (SC 346).

[15] M. Cambron-Goulet, *L'herméneutique de la souffrance dans le livre de Job: l'athlète et l'élève*, Ithaque. Revue de philosophie de l'Université de Montréal 4 (2009) 101–121.

[16] B. Lefèvre, *Signification de la maladie. Le «vécu» d'un malade et sa révolte devant le silence de son Dieu dans une oeuvre de la littérature juive ancienne. Le livre de Job. De la malédiction au non-sens, vers la liberté dans la solidarité*, Lyon 1974 (thèse soutenue à l'Université Claude-Bernard Lyon 1).

[17] C. Ayoun, *Essai de compréhension des maladies psychosomatiques de la peau à travers le récit et la maladie de Job*, Paris 1980 (thèse soutenue à l'Université Paris-Sud 11).

[18] *Job* II, 7–8: «Satan étant donc sorti de devant le Seigneur, frappa Job d'une effroyable plaie depuis la plante des pieds jusqu'au sommet de la tête. Et Job s'étant mis sur un fumier ôtait avec un morceau d'un pot en terre la pourriture qui sortait de ses ulcères».

[19] Rollet, *op. cit.*, 12–14.

[20] J. Lowden, *Byzantium Perceived through Illuminated Manuscripts: Now and Then*, in: *Through the Looking Glass. Byzantium through British Eyes*, ed. R. Cormack, E. Jeffreys, Aldershot 2000, 106.



Fig. 2. Bibliothèque nationale de France. Paris. Gr. 135, fol. 29r, 1361–1362

page mais ce travail n'a été réalisable qu'à partir des quelques microfilms disponibles à la Bibliothèque nationale de France et à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, qui reproduisent intégralement le texte et les images de certains manuscrits présents dans le corpus.[21] Le problème, pour cet article en particulier mais aussi pour toute recherche en histoire de l'art en général, c'est que très souvent, seules les images font l'objet d'une campagne photographique; leur lien avec le texte qui les entoure est donc coupé. Ces lacunes ont beaucoup joué dans le choix des manuscrits de notre corpus, car ces derniers sont rarement reproduits en entier.

Neuf livres de Job illustrés constituent le corpus choisi pour l'étude iconographique de la scène où Job tombe malade. Les manuscrits les plus anciens remontent aux VIIIe–IXe siècles, puis aux Xe et XIe siècles alors que les autres ont presque tous été copiés au XIIIe siècle[22] excepté les deux derniers, datant l'un du XIVe siècle et l'autre du XVIe siècle:

1) le *codex 171* de Patmos, Monastère de Saint-Jean-l'Évangéliste, VIIIe–IXe siècles puis fin XIe–début XIIe siècles (page 51)

2) le codex *Vat. Gr. 749* de Rome, Bibliothèque apostolique du Vatican, IXe siècle (folio 25r; fig. 5)[23]

3) le codex *Marc. Gr. 538* de Venise, Bibliothèque nationale, début du Xe siècle (folio 22v)

4) le *codex 3* du Sinaï, Monastère Sainte-Catherine, 2e moitié du XIe siècle (folio 25v; fig. 1)

5) le codex *Barocci 201* de la Bodleian Library à Oxford, fin XIIe–début XIIIe siècles (folio 32v; fig. 3)[24]

6) le codex *Vat. Gr. 1231* de Rome, Bibliothèque apostolique vaticane, XIIIe siècle (folio 64v; fig. 4)

7) le codex *Paris. Gr. 134* de Paris, Bibliothèque nationale de France, XIIIe siècle (folio 35v)

8) le codex *Paris. Gr. 135* de Paris, Bibliothèque nationale de France, XIVe siècle (folio 29r; fig. 2)[25]

9) le codex *Laud. Gr. 86* de la Bodleian Library à Oxford, milieu du XVIe siècle (page 47).

La scène se divise en plusieurs actions regroupées dans le même moment, qui se succèdent très rapidement et sont parfois représentées de manière simultanée:

1: le diable quitte Dieu;

2: il frappe Job de la maladie;

---

[21] *Paris. Gr. 134*, *Paris. Gr. 135*, *Vat. Gr. 1231*.

[22] Bernabò, *Le miniature*, 9–10.

[23] Les illustrations des figures 1, 3 et 5 sont issues du livre de P. Huber, *Hiob: Dulder oder Rebell? Byzantinische Miniaturen zum Buch Hiob in Patmos, Rom, Venedig, Sinai, Jerusalem und Athos*, Düsseldorf 1986, 108 (fig. 5), 188 (fig. 1), 211 (fig. 4).

[24] L'illustration du folio 32v du *Barocci 201* est tirée du corpus de I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Band 2. Oxford, Bodleian Library II*, Stuttgart 1978, 134.

[25] L'illustration du folio 29r du *Paris. Gr. 135* est issue de la documentation de notre propre travail en cours.

3: Job se retrouve à l'extérieur de la ville et racle son pus avec un tesson.

Dans la majorité des manuscrits du corpus, les trois scènes suivent le texte et sont représentées soit d'une page à l'autre, soit sur la même page (*Laud. Gr. 86*, p. 47),[26] voire sur la même image (*Sinaï 3*, fol. 25v). Excepté dans le *Paris. Gr. 135*, toutes les images de Job tombant malade sont situées sous le texte de Job II, 7. Le *Vat. Gr. 749* présente la particularité d'indiquer en plus une légende pour chaque image, comme c'est le cas pour le folio qui nous intéresse (25r); la légende résume l'action du diable: «ενθ⟨α⟩ επεσεν ο διαβολος τω Ιωβ ελκει πονηρω» (Alors le diable frappa Job d'une plaie qui fait souffrir). Les images ont toutes un cadre, plus ou moins décoré, sauf celles du *Paris. Gr .135*, mais en débordent parfois: c'est nettement le cas dans le *Patmos 171* et le *Vat. Gr. 749*, et de façon moins marquée dans le *Barocci 201* et le *Laud. Gr. 86*. Dans tous les cas, les images sont insérées dans le texte de manière logique, en suivant l'ordre du récit. Dans le *Paris. Gr. 135*, par exemple, le folio 28v, où est copié le verset 7 avec l'image du diable quittant Dieu, fait face au folio 29r où est représentée la scène de Job attaqué par le diable, le verset 8 étant copié en bas de la page et illustré au folio 29v. Dans le *Paris. Gr. 134*, le verset 6 où le diable quitte Dieu apparaît au-dessus de l'image qui l'illustre, tout en bas du folio 35 recto tandis qu'en haut du folio 35 verso, le verset 7 est copié juste au-dessus de l'image où Job tombe malade; en bas de cette page se situe l'image de Job sur son fumier, avec le texte du verset 8 au-dessus.

Après avoir quitté Dieu, le diable passe immédiatement à l'action et frappe Job de la maladie dont il va souffrir durant de très longues années. Selon les manuscrits, l'iconographie suit un schéma différent comportant de nombreuses variantes au sein des types iconographiques.

L'image très abîmée du *Marc. Gr. 538*, du Xe siècle, n'est pas reproduite ici, mais la scène de Job tombant malade n'inclut apparemment que le diable dont on n'aperçoit que l'arme.[27]

Au folio 25v du *codex 3* du Sinaï (fig. 1), datant de la deuxième moitié du XIe siècle, Job est assis devant sa maison sur une large banquette en bois, nu, protégé seulement par un drap qui remonte sur son épaule gauche. Le diable, seul, noir, ailé et cornu, intervient en personne et touche à mains nues Job à l'épaule et à la tête, effectuant ainsi le geste qu'il suggérait à Dieu au verset 3: «Ayant étendu ta main, touche ses os et ses chairs». Les mains de Job et du diable se rejoignent sur la tête de Job: il est difficile de déterminer si Job lève la main pour se protéger ou pour montrer qu'il accepte son sort. Les pieds du diable sont à la hauteur de la ligne d'horizon, frôlant ainsi une hanche de Job. Le diable attaque Job par derrière, ce qui représente une preuve supplémentaire de sa fourberie.

Deux autres manuscrits montrent le diable intervenant seul pour frapper Job: le *Paris. Gr. 135* (fig. 2) et le *Laud. Gr. 86*, qui en est une copie tardive.[28] Dans les deux cas, Job est assis devant sa maison sur une banquette de bois, habillé d'une tunique et d'un manteau, les mains levées en signe d'étonnement ou d'acceptation, l'air inquiet et les sourcils en U au folio 29r du *Paris. Gr. 135*. Le diable, ailé et cornu, arrive par derrière et surprend Job qui, contrairement au lecteur, ne connaît pas le fin mot de l'histoire et du pari entre Dieu et le diable. La seule différence entre les deux manuscrits réside dans la posture même du diable: il pose les deux mains bien à plat sur le front de Job dans le *Paris. Gr. 135*, ses pieds arrivant à la hauteur des épaules de sa victime qu'il touche aussi au niveau de la main, tandis que dans le *Laud. Gr. 86* le diable épouse par derrière le corps de Job, posant une main sur l'épaule et l'autre sur la tête (ou la joue),[29] ses jambes enserrant celles de Job de façon à ce que les griffes du pied droit touchent la cuisse droite de Job et les griffes du pied gauche, le pied gauche de Job. Par cette attitude, l'image respecte littéralement le texte: «des pieds jusqu'à la tête».

Les trois manuscrits cités où le diable intervient seul sont également ceux qui campent un décor architectural interprété comme la maison de Job, lequel ne se trouve plus dedans mais devant. La scène respecte ainsi scrupuleusement le déroulement de l'action: Job est représenté en train d'être atteint de la maladie mais il n'en porte pas encore les stigmates. À ce moment-là, il n'est pas assis sur un tas de fumier. Seul le *Sinaï 3* offre une illustration plus riche: la femme de Job est dessinée se tenant debout aux côtés de son mari, une main tendue vers ce dernier pour témoigner à la fois de sa maladie et de sa déchéance. La présence de la femme de Job à ce moment de l'histoire n'est pas mentionnée dans le texte de *Job* mais elle est logique: elle est tout ce qui lui reste de sa vie d'antan.

L'autre scène-type où Job tombe malade implique bien sûr le diable, mais ce dernier est alors accompagné de bêtes monstrueuses au corps de serpent. Cette iconographie se trouve déjà dans le plus ancien livre de *Job* illustré conservé, le *Patmos 171*, non reproduit ici tant l'image est détériorée et peu lisible. Le croquis qu'en propose Paul Huber dans son ouvrage sur l'iconographie de Job l'éclaire: Job est assis sur une structure rocheuse à l'air libre et reçoit d'un côté non seulement une blessure dans la poitrine infligée par le diable à l'aide d'une lame mais aussi, de l'autre côté, des jets de venin provenant de la gueule de trois bêtes monstrueuses affublées d'un corps commun couvert d'écailles.[30] Chacune vise un point différent: celle d'en bas, les pieds de Job, celle du milieu, son bras droit, celle d'en haut, sa tête. Bien que ces animaux fantastiques ne soient pas mentionnés dans le texte de *Job*, ils respectent à leur manière la façon dont Job tombe malade. Job est en effet touché en surface des pieds à la tête; en même temps, il est blessé profondément par la lame du diable, ce qui rend bien la traduction de la «plaie qui fait souffrir» et surtout du verbe frapper («ἔπαισε»), dont le sens est adouci dans les manuscrits où le diable ne fait que toucher Job.

D'autres manuscrits mieux conservés ont suivi la tradition de rajouter des monstres aidant le diable dans sa tâche, mais avec des variantes. Dans le *Barocci 201*, datant de la fin XIIe ou du début XIIIe siècle (fig. 3), Job, auréolé, n'est plus assis mais allongé, nu, par terre ou déjà sur son tas de fumier. Des plaies multiples sont dessinées sur son corps et les petits traits blancs sur le sol rappellent fortement des vers. Le diable se trouve en position de force au-dessus de sa victime et la transperce d'une lame au niveau de la poitrine; ici, Satan se singularise par son corps se terminant en queue de serpent, rejoignant celle des autres bêtes maléfiques de la scène qui emprisonnent Job: sous le diable, une bête à tête de renard

[26] Hutter, *op. cit.*, 219.

[27] Bernabò, *Le miniature*, ill. 75.

[28] La preuve en est faite non seulement par les images mais aussi par le texte: à la page 47 du *Laud. Gr. 86*, sous l'image de Job attaqué par le diable, le copiste a laissé des blancs dans la citation d'Olympiodore qui correspondent exactement à la partie manquante du folio 28v du *Paris. Gr. 135*, folio par conséquent déjà endommagé lors de la copie faite au XVIe siècle.

[29] Hutter, *op. cit*, 55.

[30] Huber, *Hiob*, 66.



Fig. 3. Bodleian Library, Oxford. Barocci 201, fol. 32v, fin XIIe–XIIIe siècles

mord la main gauche de Job, une autre à tête de lapin lui mord les pieds. Le corps de serpent relie cet animal à celui qui se trouve à gauche de l'image; ce dernier présente la moitié d'un corps de lion, sur lequel Job semble s'appuyer, et ouvre grand la gueule pour mordre toute la tête de Job. L'enchaînement sinueux des queues écaillées dont l'une passe sous les jambes de Job accentue l'impression de brutalité: pendant que le serpent à trois têtes maintient Job au sol et le mord à trois endroits différents en même temps, le diable frappe Job impuissant.

Dans le *Vat. Gr. 1231* du XIIIe siècle (fig. 4), l'encerclement de Job atteint son paroxysme: Job, presque au centre de l'image, couvert seulement d'un morceau de tissu tenu à la taille, est assis de face sur une masse marron représentant certainement le tas de fumier. Il croise les bras sur la poitrine dans un geste de défense (à l'inverse de ses jambes qui forment un angle ouvert) et regarde droit devant lui. Sa peau est déjà marquée par les plaies. Le diable ailé aux pattes griffues marche vers Job, se penche vers lui, le touchant de ses griffes; il ne porte pas d'arme cette fois-ci. Pour le reste, Job est entouré d'un serpent au corps très épais dont les écailles sont réparties selon trois bandes de couleurs différentes: rouge pour l'extérieur, bleu pour le milieu et jaune pour l'intérieur. Le corps du serpent prend la forme d'un grand C coupé au milieu par un corps plus petit composé uniquement d'écailles jaunes correspondant à la bête du milieu qui présente une sorte de tête de chien aux oreilles pointues et aux dents acérées. Une «boucle» d'écailles rouges complète le corps du serpent au niveau de la bête du milieu qui crache du feu (ou une substance rouge) sur le bras droit de Job. La bête du bas crache aussi du venin rouge en direction du flanc gauche de Job; le museau est pointu, les oreilles rondes, ce qui crée un hybride entre l'ours et le renard. La troisième bête, aux oreilles de cochon, au museau aplati, déverse son fiel en plein sur le sommet de la tête de Job.

Une image fait la synthèse de ces deux-là (*Barocci 201* et *Vat. Gr. 1231*): il s'agit de celle du *Paris. Gr. 134*, hélas très peu lisible, qui rappelle fortement celle du *Vat. Gr. 1231* (tout en étant inversée) par l'aspect encore plus étouffant des bêtes entourant Job et surtout par la position de Job assis de face les bras croisées sur la poitrine. La scène du *Paris. Gr. 134* emprunte au *Barocci 201* le diable dont le corps se termine par une queue de serpent liée aux autres animaux; la boucle du diable est ainsi parfaite et très resserrée autour de la victime. Les couleurs sombres et saturées de l'image rendent la scène encore plus dramatique. Job est au centre du mal et incarne la Douleur.

L'une des plus anciennes illustrations de Job tombant malade traduit l'attaque du diable uniquement par la



Fig. 4. Bibliothèque apostolique vaticane, Rome. Vat. Gr. 123, fol. 64v, XIIIe siècle

présence de la bête monstrueuse à trois têtes et au corps de serpent, mais sans le diable: il s'agit du *Vat. Gr. 749* (fig. 5). Job est assis sur une banquette en bois au centre de la scène; il est nu, protégé seulement par un drap passant sur son épaule gauche; il présente déjà les symptômes de la maladie avec des petites plaies rouges sur tout le corps. De face, les jambes écartées, il pose une main sur son ventre (pour se gratter?), l'autre sur la tête, dans un geste qui évoque celui de Job dans le *Sinaï 3*. La scène se passe en extérieur, avec des plantes et des fleurs comme décor. Une monstrueuse bête aquatique à trois têtes et au corps de serpent émerge de l'eau figurée par des vagues bleues dans le cadre réservé en bas à gauche de l'image. La première bête, à la queue en écailles vertes panachées et à la tête toute petite, allongée et en accordéon, ouvre grand la gueule afin de cracher son venin vers le ventre et la main de Job; le venin se caractérise par de petits traits rouges. La deuxième bête, aux pattes, à la crinière et à la tête de lion, crache aussi des flammèches rouges, cette fois en direction du bras de Job. Enfin, la bête du haut, à la tête de chien mais au corps couvert d'écailles si grandes que l'on dirait des piques dépassant toutes du cadre, crache du venin blanc juste au-dessus de la tête de Job. Outre l'absence du diable, la scène est originale grâce à la présence de la femme de Job comme dans le *Sinaï 3*: ici, elle désigne Job de la main gauche, comme témoignage de l'action soudaine de la maladie, et pose l'autre sur sa joue en signe de désespoir. Comme son mari, elle a les sourcils et la bouche qui tombent en signe de douleur et de tristesse. La scène, bien que dramatique, devient esthétique grâce à la composition harmonieuse de l'image: tout converge vers Job, au centre de la scène et de l'histoire, notamment les courbes du serpent, l'animal du haut étant dessiné dans le prolongement du bras levé de Job et l'animal du bas dans celui du bras baissé de Job; en face, sa femme, toute en rondeurs, penche la tête vers lui, fermant ainsi le cercle qui entoure Job. Seul Job est anguleux, avec ses coudes, ses genoux et ses pieds, comme s'il indiquait ainsi son incompréhension des événements survenus si brutalement.

Dans aucun des manuscrits la scène où le diable quitte Dieu ne fait corps avec celle de la maladie; elle la précède toujours. En revanche, les conséquences immédiates de la maladie de Job, à savoir son installation sur le tas de fumier mais surtout ses plaies sur tout le corps, sont parfois mélangées à la scène où Job tombe malade. Le tas de fumier est présent dans le *Barocci 201*, le *Vat. Gr. 1231* et peut-être le *Patmos 171*; les plaies de Job sont visibles sur les scènes du *Vat. Gr. 749*, du *Barocci 201* et du *Vat. Gr. 1231*. Le fait que Job soit relégué à l'extérieur de la ville n'est jamais représenté dans la même image que celle où le diable frappe Job: cette scène succède toujours à l'autre. Le *Sinaï 3* (fig. 1)



Fig. 5. Bibliothèque apostolique vaticane, Rome. Vat. Gr. 749, fol. 25r, IXe siècle

est un cas particulier: dans la même image, deux scènes sont dessinées, le lien entre les deux étant incarné par la femme de Job. Du côté gauche de l'image se trouve la scène de Job tombant malade, tandis que du côté droit s'élève la ville d'où Job est en quelque sorte banni et devant laquelle deux jeunes garçons posent la main sur leur joue en signe d'affliction. Le fait d'être «hors de la ville» est bien expliqué dans le texte de *Job* mais il n'est pas fait allusion aux concitoyens qui viennent le voir, de loin. Cette référence est à chercher du côté du *Testament de Job*, un texte composé au premier siècle de notre ère, probablement en Égypte, dans la lignée littéraire des écrits des patriarches: au chapitre 29, 1–2, il est question de l'arrivée des trois amis de Job qui «sortirent de la ville avec mes concitoyens».[31]

Il est difficile de parler de la chronologie des scènes par rapport à la date de fabrication des manuscrits sans évoquer la question de l'archétype. Pour le moment, le *Patmos 171* est le plus ancien livre de *Job* illustré conservé et l'iconographie de la scène où Job tombe malade inclut le serpent à trois têtes. C'est l'iconographie la plus répandue parmi les livres de *Job* illustrés, mais il est impossible de certifier si c'est celle qui décorait l'archétype. Le *Marc. Gr. 538* de Venise n'a guère qu'un siècle d'écart avec le *Patmos 171* et son iconographie, très différente avec le diable intervenant en solitaire, ne donne pas pour autant l'impression d'être novatrice. Dans sa lignée se trouvent trois des manuscrits les plus récents, le *Paris. Gr. 134*, le *Paris. Gr. 135* et le *Laud. Gr. 86*, lesquels ne manquent pourtant pas de dragons ou de bêtes aquatiques à plusieurs têtes. Le modèle qu'avaient les peintres pour les deux manuscrits de la Bibliothèque nationale de France devait ressembler à celui du *Sinaï 3*. Les deux iconographies coexistent donc entre le Xe et le XIIIe siècles et rien ne s'oppose à ce que l'archétype supposé que M. Bernabò fait remonter aux Ve–VIe siècle ait contenu l'une ou l'autre iconographie.[32]

L'iconographie du diable noir, ailé et cornu est tout à fait courante dans le monde byzantin en général. Celle de Job aussi: physiquement, il est toujours représenté barbu, mais les seuls attributs qui le distinguent d'un évangéliste ou d'un philosophe grec sont ses plaies. Quant aux bêtes monstrueuses qui l'attaquent, elles sont à rapprocher du dragon aux sept têtes décrit dans l'*Apocalypse* ou encore des créatures effrayantes qui tentent de dévorer saint Antoine dans le désert et rappellent bien sûr tous les serpents de l'Antiquité,

[31] M. Philonenko, *Le Testament de Job. Introduction, traduction et notes*, Semitica 18 (1968) 23.

[32] Bernabò, *Le miniature*, 129.

ainsi que Cerbère. En revanche, du côté de l'iconographie occidentale de Job tombant malade, nous n'avons trouvé que des scènes où le diable intervient seul; le serpent à trois têtes encerclant Job reste donc un attribut byzantin, en témoigne par exemple la colonne venue de Delphes surmontée de trois têtes de serpent installée sur l'Hippodrome de Constantinople.

Conclusion

Le texte de Job a été interprété de façon différente dans les images: certains peintres ont choisi d'illustrer la nudité du personnage et ses plaies rouges (*Patmos 171* ou *Vat. Gr. 1231*), d'autres le moment où le diable surprend Job (*Marc. Gr. 538* de Venise ou *Paris. Gr. 135*), illustrant ainsi la soudaineté de l'action du diable suggérée dans le texte, d'autres, enfin, l'encerclement de Job par les bêtes diaboliques qui le frappent de maladie (*Vat. Gr. 749*). L'image de Job tombant malade répond ainsi au texte tout en donnant au personnage une étoffe très humaine par la représentation de sa peau blessée et de son attitude humble. Le lecteur s'identifie sans peine à Job grâce aux illustrations très colorées et harmonieusement composées qui mettent en valeur la profondeur du texte de Job.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

C. Ayoun, *Essai de compréhension des maladies psychosomatiques de la peau à travers le récit et la maladie de Job*, Paris 1980 (thèse soutenue à l'Université Paris-Sud 11).

A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris 2000.

M. Bernabò, *Le miniature per i manoscritti greci del Libro di Giobbe. Patmo, Monastero di San Giovanni Evangelista, cod. 171. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. gr. 749. Sinai, Monastero di Santa Caterina, cod. 3. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. gr. 538*, Firenze 2004.

La Bible, trad. É. Osty, J. Trinquet, Paris 1973.

La Bible de Jérusalem, Paris 1955.

M. Cambron-Goulet, *L'herméneutique de la souffrance dans le livre de Job: l'athlète et l'élève*, Ithaque. Revue de philosophie de l'Université de Montréal 4 (2009) 101–121.

J. Devoge, *Un Livre de Job illustré au XIVe siècle: le Paris. Gr. 135 de la Bibliothèque nationale de France*, Paris 2006 (Mémoire de Diplôme d'Études Approfondies en Histoire de l'Art).

Die älteren griechischen Katenen zum Buch Hiob, 1–4, ed. U. und D. Hagedorn, Berlin — New York 1994–2004.

F. Gaffiot, *Le grand Gaffiot: dictionnaire latin-français*, Paris 2000.

Olympiodor Diakon von Alexandria, Kommentar zu Hiob, ed. U. und D. Hagedorn, Berlin — New York 1984.

M. Harl: http://septante.editionsducerf.fr/

P. Huber, *Hiob: Dulder oder Rebell? Byzantinische Miniaturen zum Buch Hiob in Patmos, Rom, Venedig, Sinai, Jerusalem und Athos*, Düsseldorf 1986.

I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Band 2. Oxford, Bodleian Library II*, Stuttgart 1978.

B. Lefèvre, *Signification de la maladie. Le «vécu» d'un malade et sa révolte devant le silence de son Dieu dans une oeuvre de la littérature juive ancienne. Le livre de Job. De la malédiction au non-sens, vers la liberté dans la solidarité*, Lyon 1974 (thèse soutenue à l'Université Claude--Bernard Lyon 1).

J. Lowden, *Byzantium Perceived through Illuminated Manuscripts: Now and Then*, in: *Through the Looking Glass. Byzantium through British Eyes*, ed. R. Cormack, E. Jeffreys, Aldershot 2000.

M. Philonenko, *Le Testament de Job. Introduction, traduction et notes*, Semitica 18 (1968).

Septuaginta: id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes, 2, ed. A. Rahlfs, Stuttgart 1935.

J. Rollet, *Nouvelles conjectures sur la maladie de Job*, Paris 1867.

Jean Chrysostome, Commentaire sur Job, 1, ed. H. Sorlin, L. Neyrand, Paris, 1988 (SC 346).

Thomas Aquinas, *Expositio super Iob ad litteram*, Rome 1965 (Sancti Thomae de Aquino opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita, 26).

Јова сналази болест

Књижевна и иконографска студија једне библијске сцене из Септуагинте

Жана Девож

Књига о Јову је у византијском свету била толико омиљена да је, уз коментаре грчких црквених отаца, инспирисала читаве иконографске циклусе. Тема чланка је интеракција текста Књиге о Јову и представе Јова који се разболео под ударцем ђавола.

На почетку је дат књижевни и дословни превод грчког текста Септуагинте. Транскрипција и превод пасуса Јов II, 1–8 уводе у први план лексику која указује на Јовово тело и болест. Студија коментара отаца Цркве који се односе на тај пасус донела је више прецизности о болести Јова и указује на интерпретирање те болести у првим хришћанским вековима. Мишљења лекара о узроцима и суштини Јовове болести пружају читаоцу XXI века материјалистички увид, остављајући по страни теолошке осврте. Јов се тако појављује у својој људској димензији, с патњом и бројним питањима које поставља.

У другом делу је представљен корпус илустрованих рукописа Књиге о Јову. Илустрације Јовове болести у тим рукописима интерпретиране су на основу тексту. Међутим, текст је сажет па је пружао сликарима могућност за више интерпретација, тј. иконографских типова: ђаво интервенише сам, монструм у виду троглаве змије обавија Јова, ђаво и његове креатуре ударају заједно Јова. У неким варијантама се појављује и Јовова жена. Анализа илустрација Књиге о Јову оставља отворено питање њиховог архетипа.

Студија текста о Јову донела је литерарне прецизности о Јову покривеном ранама, чији гној он чисти на ђубришту иза града; начин на који ђаво изазива болест код Јова није у литерарним изворима описан и ту се показује значај улоге иконографије у односу на текст.

Les cavaliers de Karbala

Catherine Jolivet-Lévy*

École Pratique des Hautes Études, Paris

UDC 75.033.2.041(560.424)"08/09"
DOI 10.2298/ZOG0933019J
Оригиналан научни рад

Cet article analyse une peinture du IX[e]–X[e] siècle, conservée dans une église funéraire de Cappadoce, à Güzelyurt (anc. Karbala). Deux officiers militaires byzantins, un skribôn*, Léon, qui est enterré là, et un tourmarque, Michel, sont représentés à cheval, selon le schéma des saints cavaliers, attaquant ensemble un fantassin figuré entre eux, qui enfonce son poignard dans le poitrail du cheval de Michel. On propose un commentaire historique et une interprétation iconographique de cette image commémorative de soldats probablement tombés au combat. La composition, qui glorifie l'activité militaire et justifie les meurtres commis à la guerre, prend tout son sens dans une région et à une époque où le rôle de l'armée dans la défense de l'Empire était primordial.*

Mots-clés: Cappadoce, Güzelyurt, iconographie funéraire, saints cavaliers, skribôn*, tourmarque, croix*

The horsemen of Karbala

This article analyzes a fresco from the ninth or tenth century preserved in a sepulchre church at Güzelyurt (ancient Karbala) in Cappadocia. Two officers of the Byzantine army, Leon, a skribôn*, who is buried there, and Michael, a* tourmarches*, are depicted on horseback, in keeping with the iconographic scheme of representing holy horsemen. They are attacking an infantryman depicted between them. The infantryman has driven his dagger into the breast of Michael's horse. The text provides a historical background and an iconographic interpretation of the composition. It is a commemorative representation of two soldiers who probably died in battle. Compositions celebrating military activities and justifying the killings committed in war were of special importance in the region at a time when the military played a major role in defending the empire.*

Keywords: Cappadocia, Güzelyurt, funerary iconography, horsemen saints, skribôn, tourmarches, cross

La composition qui fait l'objet de cet article, un hapax dans l'iconographie byzantine, se trouve dans une église funéraire découverte fortuitement en 2006[1] dans le village de Güzelyurt (anc. Karbala),[2] en Cappadoce occidentale, et elle a été publiée par Nicole Thierry dans le dernier *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*.[3] Compte tenu de l'intérêt de ces nouveaux portraits d'officiers militaires byzantins, dont on sait combien ils sont peu nombreux à être parvenus jusqu'à nous,[4] et des problèmes de lecture et d'interprétation qu'ils suscitent, un nouvel examen nous a paru justifié.

Description générale du monument

L'église se situe dans le quartier Aşağı Mahalle, au pied de la falaise, et elle a été partiellement détruite par l'effondrement de celle-ci. Actuellement enterrée, remplie de gravats et d'immondices, elle est accessible par un trou creusé dans le sol qui donne au niveau de l'entrée de l'abside (détruite) (fig.1). La chute de la falaise a écrasé la partie nord de la nef, où devait être l'entrée primitive.[5] Du côté sud, deux grandes arcades ouvrent sur deux aménagements funéraires asymétriques. Le panneau des cavaliers est au fond de l'aménagement oriental, au-dessus d'une tombe creusée dans le sol (fig. 4).[6] La paroi ouest de la nef, qui présente, dans la partie inférieure, une profonde arcature aveugle, est décorée dans son tympan de trois *tondi* légèrement creusés dans la paroi (fig. 2), décor attesté pour la première fois dans les monuments rupestres de Cappadoce. Aucune peinture n'est conservée dans ces médaillons, mais il est tentant de restituer dans chacun une croix.[7] Deux autres motifs

* *Catherine Jolivet-Lévy* (catjolivet@yahoo.fr).

[1] Par notre ami Pierre Lucas, qui nous y a guidée et que nous remercions.

[2] F. Hild, M. Restle, *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos)*, Wien 1981, 200–201. Karbala est devenue Gelveri — Nicole Thierry donne la forme Gelvere — avant d'être nommée Güzelyurt.

[3] N. Thierry, *Portraits funéraires inédits de deux officiers byzantins morts au combat sur les frontières de la Cappadoce. Etude préliminaire*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 30 (2009) 169–176 (cité plus loin Thierry 2009).

[4] M. G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th–15th Centuries)*, Leiden–Boston 2003, 102.

[5] V. le plan dans Thierry, *op. cit*., 174, fig. 7. Il faut, à notre avis, renoncer à identifier une *confessio* à la base — retaillée — du pilier du mur sud (*ibid.*, 170).

[6] La plaque monolithe qui en constituait le couvercle se trouve sur le sol de la nef, parmi les éboulis.

[7] L'ensemble illustrant ainsi le thème des trois croix du Golgotha: N. Teteriatnikov, *The Hidden Cross-and-Tree Program in the Brickwork of Hagia Sophia*, Byzantinoslavica 56 (1995) 690, avec la bibliographie antérieure; pour la Cappadoce: N. Thierry, *La croix en Cappadoce. Typologie et valeur représentative*, in: *Le site monastique copte des Kellia. Sources historiques et explorations archéologiques. Actes du colloque de Genève, 13–15 août 1984*, ed. Ph. Bridel, Genève 1986, 204–205. Pour l'association des trois croix en Cappadoce, v. aussi N. Lemaigre Demesnil, *Architecture rupestre et décor sculpté en Cappadoce (V[e]–IX[e] s.)*, Oxford 2010, 20, 59, 78, 164. Trois croix latines sont peintes en rouge au fond de



Fig 1. Vue vers l'abside (détruite) : l'entrée actuelle de l'église.



Fig. 2. Vue du mur ouest.



Fig. 3. Piédroit nord de l'abside.



Fig. 4. Vue générale de l'aménagement funéraire sud-est.

circulaires, plus profonds et concaves, encadraient l'entrée de l'abside; il semble qu'une croix, aujourd'hui fortement érodée, ait été sculptée à l'intérieur de ces disques. Sous chacun est gravé un six-feuilles (ou rosette à six branches) dans un cercle exécuté au compas, ornement assez peu usité en Cappadoce, où il appartient au répertoire décoratif protobyzantin (fig. 3).[8] L'architecture du monument dans son ensemble n'offre guère d'indices pour préciser la datation de l'excavation, mais *tondi* et six-feuilles orientent plutôt vers une datation haute, tout comme le décor linéaire géométrique, rouge et noir, réalisé directement sur le rocher, qui est conservé sur le mur sud de la nef (fig. 5).

Les peintures polychromes sur enduit relèvent d'une campagne ultérieure, dont l'état de conservation du monument ne permet pas de préciser l'extension. Il n'en subsiste que des fragments, dans la partie ouest de l'église (panneau avec un saint martyr, à l'extrémité nord de la paroi ouest, ornements et croix à l'extrémité sud) (fig. 2) et dans la niche funéraire sud-est, où se trouve, au sein d'un riche décor ornemental et au-dessus d'une tombe, le tableau des cavaliers, qui nous intéresse (fig. 4). Deux croix sont peintes aux extrémités de la tombe (fig. 6). Leur typologie, ainsi que le répertoire des ornements et la palette de couleurs utilisée permettent d'associer ces peintures à celles d'un petit groupe de monuments situés dans la proche vallée du Melendiz suyu (dite vallée d'Ihlara ou de Peristrema) — en particulier celles de Yılanlı kilise — et, partant, de les dater approximativement à la fin du IXe siècle ou au début du siècle suivant.[9] Le décor ornemental couvrant le plafond qui surmonte la tombe et la voûte en berceau qui précède retient particulièrement l'attention (fig. 7). Le quadrillage en oblique peint au plafond détermine des losanges, dont le double bord, blanc et ocre rouge, crée un effet de trompe-l'œil, motif quasiment identique à celui qui décore les chancels de Yılanlı kilise. Le champ quadrillé qui couvre la voûte en berceau précédant la tombe est une variante des décors de caissons en damiers bien attestés aussi dans le répertoire ornemental des églises de la région. Dans un quadrillage jaune d'or, s'insèrent des fleurons de couleurs alternées (rose vif et brun), placés dans un angle de chaque carré et reliés par une ligne diagonale à l'angle opposé. L'absence de trompe l'oeil accentue ici l'effet de soierie précieuse étendue dans la voûte. Ce riche décor ornemental créait un environnement coloré et chatoyant pour la composition figurée, qui s'y trouve enchâssée. Celle-ci a été peinte sur un premier décor, qui transparaît en partie : une

---

niches à fond plat, au-dessus de l'entrée de Çömlekçi kilise, dans le même village de Güzelyurt (document personnel).

[8] Cf. Saint-Jean Baptiste de Çavuşin, Balkandere n° 3 (Lemaigre Demesnil, *op. cit.*, 36); ce motif est par ailleurs fréquent en Syrie du Nord, surtout jusqu'au premier quart du Ve siècle (A. Naccache, *Le décor des églises de villages d'Antiochène du IVe au VIIe siècle*, Paris 1992, 242–243). Souvent associée à l'entrée de l'église ou de l'abside, il était vraisemblablement utilisé non seulement pour sa valeur décorative, mais aussi comme un motif protecteur et apotropaïque. On le trouve aussi en façade de tombeaux romains de la région (par exemple à Azugüzel: N. Thierry, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Age*, Turnhout 2002, 45, fig. 20). Mais, bien évidemment, il continue à être reproduit dans la sculpture d'époque médio-byzantine; plusieurs exemples dans *La sculpture byzantine VIIe–XIIe siècles.* Actes du colloque international organisé par la 2e Éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athènes (6–8 septembre 2000), ed. Ch. Pennas, C. Vanderheyde, Athènes 2008.

[9] Sur Yılanlı kilise: N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı*, Paris 1963, 89–114; M. Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, III, Recklinghausen 1967, n° LVII, fig. 498–506. Au même groupe appartiennent Kokar kilise, Pürenli seki kilisesi (N. et M. Thierry, *op. cit.*, 115–136, 137–153; Restle, *op. cit.*, n° LII, fig. 474–482, n° LIV, fig. 483–487), ainsi que, partiellement, Eğri taş kilisesi (église de la Panagia Théotokos), où est conservée la dédicace d'un spatharocandidat et tourmarque, sous le règne des empereurs Romain Lécapène et Constantin VII, soit entre 921 et 944: N. et M. Thierry, *op. cit.*, 39–72; N. Oikonomidès, *The Dedicatory Inscription of Eğri taş kilisesi (Cappadocia)*, in: *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko on his sixtieth birthday by his colleagues and students*, ed. C. Mango, O. Pritsak, Cambridge, Mass, 1983 (Harvard Ukrainian Studies, 7), 501–506; I. Beldiceanu-Steinherr (avec la collaboration de N. Thierry), *Une tourma révélée par l'inscription de l'église Eğri Taş de Cappadoce*, JÖB 38 (1988) 395–420.



Fig. 5. Décor aniconique sur le mur sud de la nef.



Fig. 6. La croix peinte à l'extrémité ouest de la tombe.

grande croix latine gemmée, aux bras évasés (aux extrémités pommées), pourvue d'un prolongement inférieur triangulaire, et dressée sous une arcade qui repose par l'intermédiaire de chapiteaux sur deux colonnes (fig. 8). La typologie de la croix est banale, et l'on en trouve plusieurs exemples, en contexte funéraire, dans la vallée d'Ihlara.[10]

La composition des cavaliers (fig. 8, 9)

Au-dessus de cette croix sous arcade a été ensuite peinte la composition mettant en scène deux cavaliers, l'un sur un cheval noir, à gauche, l'autre sur un cheval brun-rouge, à droite, représentés dans une attitude symétrique, une main levée tenant la lance (la droite pour la figure de gauche, la gauche pour celle de droite), l'autre les rênes. Entre eux est représenté à échelle réduite l'ennemi qu'ils attaquent : un fantassin dans une attitude de garde, qui enfonce son arme — glaive ou poignard[11] — dans le poitrail du cheval de droite.

Des inscriptions identifient les deux cavaliers (fig. 10, 11). À gauche: ἔνθα κατάκητε ὁ δοῦλος τοῦ Θ(εο)ῦ σκρήβον Λέον (là repose le serviteur de Dieu, le *skribôn* Léon), formule obituaire banale qui nous apprend que Léon

[10] Ainsi dans la salle funéraire située sous Eğri taş kilisesi, ou encore dans la petite chapelle funéraire au nord de l'église: cf. par exemple N. et M. Thierry, *op. cit.*, pl. 36, 37.

[11] Plus précisément identifié par Nicole Thierry à une sorte de katar, poignard oriental à trois lames (Thierry 2009, 174, n. 36). Pour différents types de poignards et glaives, cf. D. Nicolle, *Byzantine and Islamic Arms and Armour. Evidence for Mutual Influence*, Graeco-Arabica 4 (1991) 299–325 (repr. in: idem, *Warriors and their Weapons around the Time of the Crusades. Relationships between Byzantium, the West and the Islamic World*, Aldershot 2002, II).



Fig. 7. Le décor ornemental de la niche funéraire

reposait dans la tombe installée au pied de l'image. À droite, le cavalier est simplement désigné par son nom et son titre: Μηχαήλ τρουμάρχης (Michel *troumarchès*).[12] La forme *troumarchès*, au lieu de *tourmarchès*, est bien attestée, aussi bien dans la tradition manuscrite des *taktika* qu'en sigillographie.[13] On la trouve également dans l'inscription dédicatoire peinte sur la paroi orientale de la nef de l'église de la Panagia Théotokos (Eğri taş kilisesi) dans la vallée d'Ihlara.[14]

L'état de conservation de la peinture ne permet pas de décrire avec précision les détails du costume des deux cavaliers,[15] qui semble évoquer le «caftan de cheval»,[16] uniforme de la cavalerie sassanide, que l'armée byzantine adopta; il est fait ici d'un tissu à décor géométrique de croisillons et semis de points. Ce vêtement de tradition orientale est celui qui est attribué aux saints cavaliers Théodore et Georges à Yılanlı kilise et à Pürenli seki kilisesi, deux églises de la vallée d'Ihlara.[17] La coiffure des deux cavaliers n'est pas claire, mais je ne crois pas que l'on puisse restituer les turbans, que Nicole Thierry décrit ainsi : un «double bandeau enroulé autour de la tête et noué sur le côté», pour Léon, et un «léger turban de tissu blanc rayé de noir, dont l'extrémité est fixée sur le haut de la tête par un lien rouge», pour Michel.[18] La ligne noire qui les délimiterait se poursuit en effet plus bas, descendant vers l'arrière jusqu'à la nuque et devant jusqu'au niveau de la barbe. Le lien rouge qui fixerait le turban de Michel sur le haut de la tête correspond à une coulure de peinture rouge de l'encadrement du panneau, comme on en observe en d'autres endroits. La ligne noire qui cerne les têtes fait penser à un nimbe, fort étroit il est vrai,[19] dont on peut se demander s'il n'a pas été ensuite recouvert par de la peinture blanche appliquée assez grossièrement. Il s'agirait alors soit d'un repentir du peintre, qui s'inspirant d'une composition des saints cavaliers — comme celle du vestibule de Yılanlı kilise dans la vallée d'Ihlara[20] — aurait attribué, par erreur ou

---

[12] Ce qui n'est pas exceptionnel, même pour les portraits de donateurs: v. des exemples dans D. Mouriki, *Portraits de donateurs et invocations sur les icônes du XIIIe siècle au Sinaï*, Études balkaniques 2 (1995) 103–135 (n° 1, 3, 10, 11).

[13] N. Oikonomidès, *Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles*, Paris 1972, 55, n. 38 (avec bibliographie); *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art*, vol. I–II, ed. J. Nesbitt, N. Oikonomidès, Washington 1991–1994, vol. I, 123, n° 43.8; 127, n° 44.9; 132, n° 49.1; vol. II, 19–20, n° 7.1; 76, n° 22.42; 164, n° 61.1; 180, n° 80.2; 181, n° 80.3; vol. IV–V, ed. E. McGeer, J. Nesbitt, N. Oikonomidès, Washington 2001–2005, vol. IV, 133–134, n° 53.7; vol. V, 17, n° 6.24; 20, n° 8.2.

[14] V. *supra* note 9.

[15] Ainsi décrit dans Thierry 2009, 171–172: «Léon portait une tunique longue à manches ajustées et un pantalon pris dans des bottes fines, costume de tradition orientale, avec des tissus à ornements géométriques et des semis»; Michel «est vêtu d'une tunique décorée d'un semis de rosettes (…). Le pantalon paraît ample et souple…».

[16] Plutôt qu'une cotte de mailles stylisée. Sur le «caftan de cheval»: N. P. Kondakov, *Les costumes orientaux à la cour byzantine*, Byzantion 1 (1924) 7–49; F. Cumont, *L'uniforme de la cavalerie orientale et le costume byzantin*, Byzantion 2 (1925) 181–191. Si l'on admet que le costume des deux cavaliers reflète, dans une certaine mesure, la réalité, le problème se pose de savoir s'il s'agit d'un costume porté sur le champ de bataille ou d'un costume de cérémonie: Parani, *op. cit.*, 102–103.

[17] N. Thierry, *Aux limites du sacré et du magique: un programme d'entrée d'une église en Cappadoce*, in: *La science des cieux. Sages, mages, astrologues,* ed. R. Gyselen, Bures-sur-Yvette 1999, 233–247 (235, sch. 1; 236, fig. 1); documents personnels.

[18] Thierry 2009, 171, 173.

[19] Mais les peintures des églises de vallée d'Ihlara offre des exemples similaires (v. la bibliographie citée supra note 9).

[20] V. *supra* note 17.

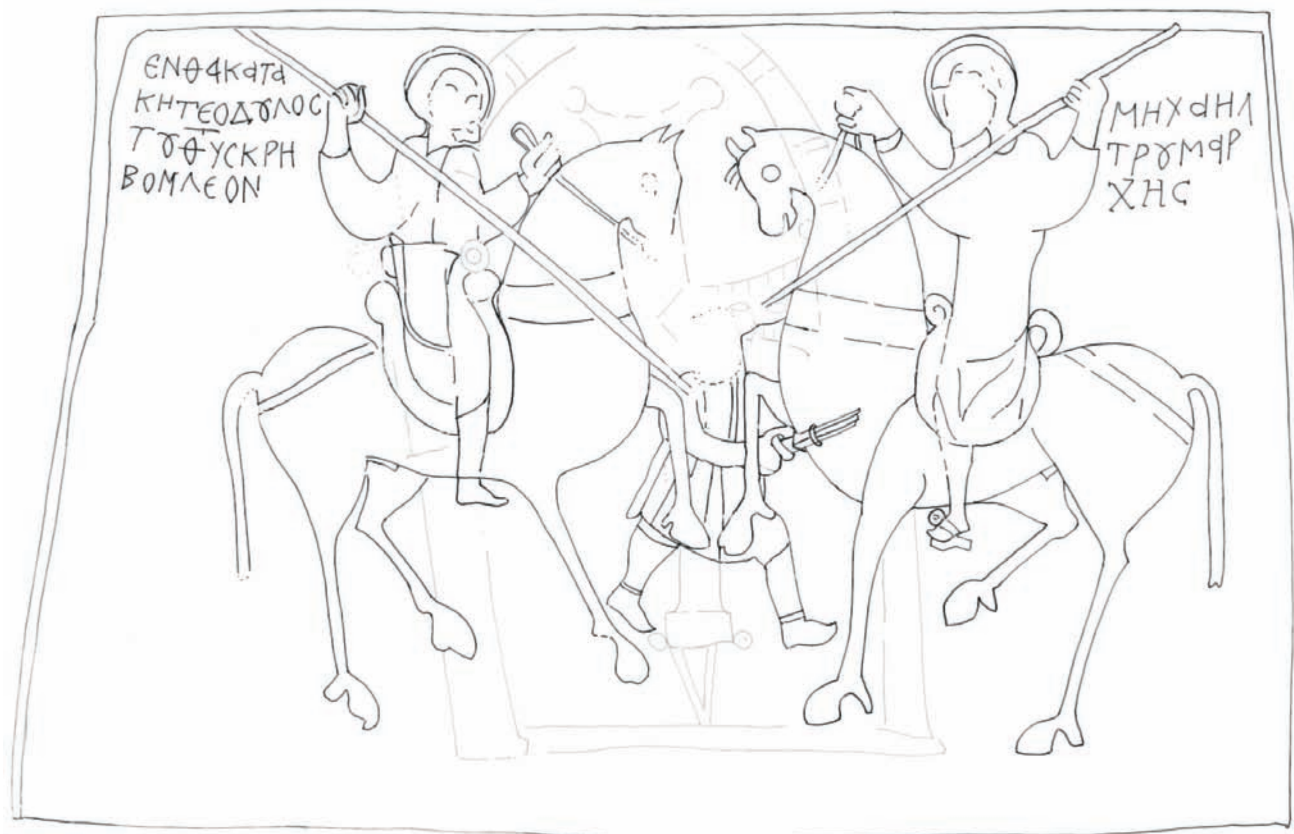


Fig. 8. Schéma de la composition (dessin M.-P. Raynaud).

intentionnellement, une auréole aux deux officiers byzantins, soit d'une retouche apportée postérieurement par quelqu'un qui n'était pas un peintre 'professionnel'.

La seule arme de nos soldats est la lance, arme de base de la cavalerie — on ne distingue ni épée ni bouclier. Sa hampe jaune évoque peut-être une canne de bambou, ce dont on a d'autres exemples et ce qui a été considéré comme une influence des pratiques arabes sur l'équipement byzantin dans une région frontalière.[21] Cet équipement léger, qu'il s'agisse du vêtement ou des armes, pourrait correspondre à celui des cavaliers byzantins pour les opérations militaires menées contre les Arabes sur les frontières de l'Empire, où il s'agissait de contrer la guérilla, de pourchasser les envahisseurs et non de mener une campagne de conquête. Mais la couleur jaune des lances pourrait tout aussi bien évoquer une arme de cérémonie dorée.[22] Il ne faut de toute façon pas chercher dans l'image un reflet fidèle de la réalité, mais le harnachement des chevaux, la selle, à pommeau et troussequin relevés,[23] ou encore les étriers (fig. 12) présentent un certain degré de réalisme.[24]

L'ennemi attaqué est présenté comme un soldat romain: il porte cuirasse, *pteryges* et cnémides,[25] la détérioration des peintures au niveau de la tête, probablement intentionnelle, ne permettant pas de savoir s'il était ou non casqué (fig. 13). L'iconographie médiobyzantine offre d'autres cas de saints ou de simples soldats figurés en costume militaire antique: bien que celui-ci soit désormais obsolète, il était intentionnellement ou mécaniquement reproduit par les artistes. Convention et conservatisme caractérisent en effet la représentation du costume militaire dans l'art byzantin.[26] Dans la composition de Güzelyurt, le caractère générique du costume souligne la valeur exemplaire et atemporelle de l'ennemi combattu, qui n'était d'ailleurs désigné par aucune inscription.

Nicole Thierry considère qu'il s'agit d'un démon à tête de lion, ce qui serait un hapax dans l'iconographie byzantine. Elle a, en effet, «identifié d'emblée son nez aplati et court avec une arête nasale puissante encadrée de narines étalées».[27] Les lignes parallèles dessinant ces 'narines' appartiennent au décor de la croix sous-jacente: une série de petits traits noirs étaient alignés le long des bords de la branche transversale, comme on le voit de façon plus nette

21 Parani, *op. cit.*, 139–140, qui note, à juste titre, que des lances similaires sont représentées également dans des œuvres constantinopolitaines; v., aussi, Nicolle, *op. cit*.

22 Parani, *op. cit.*, 103.

23 Thierry 2009, 171–172. On la comparera aux descriptions du *Stratégikon* de Maurice et des *Taktika* de Léon VI: cf. *Das Strategikon des Maurikios*, ed. G. T. Dennis, trad. E. Gamillscheg, Wien 1981, 80–81 (I 2, l. 40–45); *Leonis imperatoris Tactica*, I, ed. R. Vari, Budapest 1917, 105–106 (VI, 10).

24 Thierry 2009, 172; J. Haldon, *Some Aspects of Byzantine Military Technology from the Sixth to the Tenth Centuries*, Byzantine and Modern Greek Studies 1 (1975) 22–23, n. 57. Il me paraît très difficile, compte tenu de l'état de conservation de la peinture, de distinguer les détails de l'équipement de Michel et du harnachement de son cheval signalés par N. Thierry (Thierry 2009, 172), qu'il s'agisse du disque «orné d'une tête de lion (…) attaché à une fine ceinture passée en dessous de la taille du cavalier, et fixé à un harnais orné de perles qui descend devant sa jambe», ou des ornements décelés sur la croupière.

25 T. G. Kolias, *Byzantinische Waffen. Ein Beitrag zur byzantinischen Waffenkunde von den Anfängen bis zur lateinischen Eroberung*, Wien 1988. Sur la cuirasse musclée, les *pteryges* et les cnémides: Parani, *op. cit.*, 115, 106, n. 16 et 121–122.

26 Parani, *op. cit.*, 155–156. Sur le costume militaire byzantin dans les représentations figurées et les sources écrites, v. aussi la bibliographie indiquée par P. Grotowski, *Military Attire of Warrior Saints — Between Iconography and Written Sources*, in: *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies. London 21–26 August 2006*, III, Aldershot 2006, 283–285; idem, *Military Equipment as a Symbolic Form in Byzantium (Some Preliminary Observations)*, Byzantinoslavica LXV (2007) 91–115.

27 Thierry 2009, 173.



Fig. 9. Le combat du skribôn Léon et du tourmarque Michel.

sur la grande croix latine peinte à l'extrémité ouest de la tombe (fig. 6); les 'narines' du masque léonin supposé sont trois de ces nombreux petits traits parallèles. De même, les 'yeux' du lion me semblent appartenir aux imitations de gemmes qui décoraient cette croix. La tête de lion, restituée à mon avis à tort, serait de surcroît placée trop haut et trop à droite par rapport au reste du corps.[28]

Commentaire[29]

La composition met donc en scène deux personnages historiques, officiers de l'armée byzantine, Léon et Michel. La banalité des prénoms, très fréquents dans l'Empire byzantin et bien attestés dans les familles de l'aristocratie cappadocienne (Phocas, Argyros, Maléinos), ne permet pas de les identifier à des personnages connus,[30] ni même d'être certain qu'ils étaient originaires de Cappadoce.

Les inscriptions précisent leurs fonctions, qui sont militaires, mais n'indiquent aucune dignité.[31] Officier de l'armée du thème, armée régionale au recrutement local, dirigée par un stratège, Michel commandait une *tourma*, dont le ressort géographique n'est pas précisé, mais dont on peut supposer qu'elle faisait partie du thème de Cappadoce. Sa fonction était de commandement militaire, ainsi que d'administration territoriale dans le cadre du thème.[32] L'enquête menée dans la documentation sigillographique n'a pas permis d'identifier ce tourmarque à un personnage connu. Le *skribôn* Léon*,* lui, était un officier subordonné au domestique du *tagma* des excubites.[33] Le titre de *skribôn*, s'il est bien attesté dans la documentation sigillographique des VIe–VIIe siècles pour des officiers de haut rang de la garde

28 Je ne crois pas non plus que ce personnage ait le bras droit levé pour saisir le mors du cheval du *skribôn* et l'attirer à lui. Tourné vers la droite, le fantassin tenait peut-être son arme à deux mains.

29 Pour les remarques d'ordre historique qui suivent, je suis redevable à Sophie Métivier, que je remercie pour son aide précieuse; merci également à John Haldon qui a bien voulu nous donner son avis sur cette peinture.

30 D'après la documentation sigillographique, Léon arrive au sixième rang des dix noms les plus fréquents pour la période VIe–IXe siècle, tandis qu'aux Xe–XIIe siècles, Michel arrive en troisième position et Léon en quatrième: J.-Cl. Cheynet, *L'anthroponymie aristocratique à Byzance*, in: *L'anthroponymie. Document de l'histoire sociale des mondes méditerranéens médiévaux*, ed. M. Bourin, J.-M. Martin, F. Menant, Rome 1996, 271–272 (trad. anglaise in: J.-Cl. Cheynet, *The Byzantine Aristocracy and its Military Function*, Aldershot 2006, III).

31 On pourrait hésiter pour le titre de *skribôn*, mais le contexte et l'iconographie suggèrent de l'interpréter ici comme une fonction et non comme une dignité.

32 Selon N. Oikonomidès, il y avait normalement, au Xe siècle, trois *tourmai* par thème (Oikonomidès, *op. cit.,* n. 13, 341), mais le nombre des tourmarques était beaucoup plus élevé dans les nouveaux petits thèmes créés sur la frontière orientale (*ibid.,* 345). Selon H. Glykatzi-Ahrweiler, *Recherches sur l'administration de l'empire byzantin aux IXe–XIe siècles*, Bulletin de Correspondance Hellénique 84 (1960) 80 (repr. in: eadem, *Études sur les structures administratives et sociales de Byzance*, London 1971, VIII), le nombre de *tourmai* variait selon l'importance du thème, de deux à quatre en général.

33 Oikonomidès, *op. cit*., note 13, 330, définit les *skribônes* comme «des commandants des régiments des excubites (18 au moins)»; ils sont mentionnés dans le *Taktikon* Uspenskij (842–843) et le Traité de Philothée (899): *ibid.*, 631 (*Taktikon* Uspenskij), 1131, 15527, 17314, 20310, 20711 (Traité de Philothée). Selon V. Laurent (à propos d'un sceau du VIIe siècle), «Les scribons étaient proprement des officiers de la garde impériale, subordonnés au *comes excubitorum.* L'empereur les utilisait pour des missions occasionnelles ou de durée variable en province. Ici ils contrôlaient les matricules des troupes régulières, là ils avaient soin des blessés sur le champ de bataille…»: V. Laurent, *Les sceaux byzantins du Médaillier Vatican*, Vatican 1962, 17. L'étude la plus détaillée est à ce jour



Fig. 10. Le skribôn Léon (détail).



Fig. 11. Le tourmarque Michel (détail).

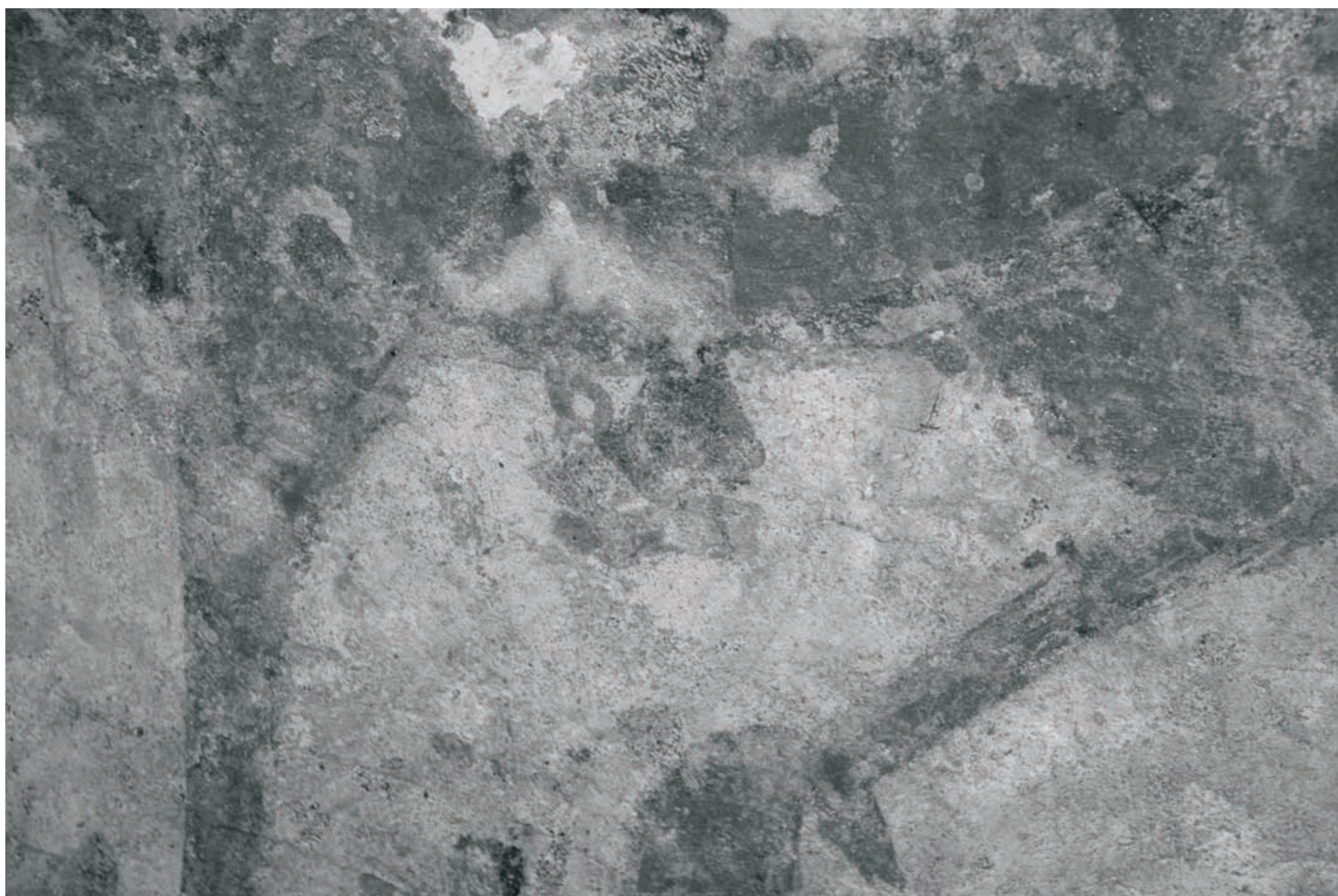


Fig. 12. L'étrier de Michel

du palais, semble avoir été de plus en plus, à partir de la fin du VII[e] siècle, accordé comme une dignité. Mais il est ensuite réactivé quand Constantin V (741–775) reconstitue une nouvelle armée impériale permanente, constituée d'unités d'élites (les *tagmata*), dont celle des *excubitores*. La date de la peinture (IX[e]–X[e] siècle) et l'iconographie permettent donc d'identifier le *skribôn* Léon à un officier actif du *tagma* des excubites, dont il commandait peut-être un contingent sous les ordres du domestique. Au X[e] siècle, les *tagmata* pouvaient être basés dans les provinces, temporairement — pour des missions occasionnelles et de durée variable — ou de façon permanente; ils devaient y être placés sous l'autorité légale du stratège local.[34] La représentation d'un titulaire de la fonction de *skribôn* à Güzelyurt est d'autant plus intéressante qu'à l'époque de la peinture (IX[e]–X[e] siècle), les *skribônes*, officiers de rang plutôt modeste, sont très rarement attestés dans les sources narratives et sigillographiques.[35]

Le fait que le *skribôn* Léon, vraisemblablement mort au combat, ait été inhumé dans l'église cappadocienne indique peut-être que le régiment auquel il appartenait était installé dans la région, et/ou que Léon était originaire de Cappadoce; les soldats des *tagmata* étaient, en effet, souvent recrutés dans les *themata* orientaux. Les chroniqueurs ne détaillant pas la composition des armées, il est impossible de préciser à quelle campagne des *tagmata* il a pu participer. *Skribôn* et tourmarque, qui sont ici réunis dans la même composition, ne combattaient pas côte à côte, mais ils pouvaient être engagés dans un même affrontement pour peu que celui-ci soit suffisamment important pour nécessiter l'intervention des *tagmata* en plus de l'armée thématique.[36] L'association de Léon et Michel dans le même panneau n'implique de toute façon pas qu'ils aient été associés dans une action commune précise: ils pouvaient être liés d'autre manière, par exemple par des liens familiaux. On ignore ce qui a valu à Léon d'être inhumé dans l'église et qui plus est à un emplacement honorifique, près de l'abside.[37] Comptait-il, lui et/ou le tourmarque Michel, au nombre des bienfaiteurs du sanctuaire? Cet honneur lui fut-il réservé parce qu'il s'était distingué par une action militaire particulièrement éclatante, qui lui aurait valu la reconnaissance des habitants de Karbala? Ou a-t-il simplement été inhumé dans une église funéraire familiale?

Même si l'on ne peut exclure qu'à l'origine de cette représentation du combat des deux officiers byzantins contre un ennemi commun, qui attaque le cheval du tourmarque, se

---

celle de J. F. Haldon, *Byzantine Praetorians. An Administrative, Institutional and Social Survey of the Opsikion and Tagmata*, *c. 580–900*, Bonn 1984, 137–138, 161–164, 291–292, 322.

34 Haldon, *op. cit*., 305.

35 Ainsi n'a-t-on plus d'attestations de *skribônes* sur les sceaux après le VIII[e] siècle; v. Haldon *op. cit*., 163, 410, n. 233, 427, n. 311–314, 560, n. 855. Le seul titulaire de la fonction de *skribôn* était à ce jour Théodore Pétastas de Larissa dans Kékaumenos (J.-Cl. Cheynet, *Pouvoir et contestations à Byzance: 936–1210*, Paris 1990, 72), et peut-être aussi Pierre le Thaumaturge (Haldon, *op. cit.,* 607, n. 1020).

36 Le *Traité sur la guérilla* de Nicéphore Phocas mentionne les deux corps au chapitre XVI: G. Dagron, H. Mihăescu, *Le Traité sur la guérilla* (De velitatione) *de l'empereur Nicéphore Phocas (963–969)*, Paris 1986, 92–93.

37 Sur les inhumations dans les églises de Cappadoce: N. Teteriatnikov, *Burial Places in Cappadocian Churches,* The Greek Orthodox Theological Review 29/2 (1984) 141–157; sur les tombes et leur décor v. aussi: U. Weissbrod, *«Hier liegt der Knecht Gottes…». Gräber in byzantinischen Kirchen und ihr Dekor (11. bis 15. Jahrhundert). Unter besonderer Berücksichtigung der Höhlenkirchen Kappadokiens*, Wiesbaden 2003.



Fig. 13. Le fantassin.

trouvait un événement réel, on a voulu lui donner une valeur générale et emblématique : l'iconographie peu spécifique de l'adversaire combattu, l'absence d'inscription l'identifiant et surtout le recours, pour l'ensemble de la composition, à un *topos* de l'iconographie religieuse de la région — les saints cavaliers (Georges et Théodore le plus souvent) vainqueurs du mal — le prouvent. Le parallèle le plus proche est celui de l'église de Yılanlı kilise dans la vallée d'Ihlara, déjà mentionnée, mais les exemples sont nombreux qui témoignent de la familiarité des peintres comme des spectateurs avec ce type de composition.[38] Il s'agit donc dans l'église de Güzelyurt d'une sorte de citation, d'une référence intentionnelle, qui éclaire le sens que l'on a voulu donner à ce combat. La composition s'apparente plus précisément à la variante iconographique, surtout fréquente en Géorgie et en Egypte, qui montre le mal sous la forme non d'un serpent, mais d'une figure humaine, qui est généralement identifié à un ennemi du christianisme: Dioclétien, surtout, mais aussi Julien l'Apostat ou d'autres.[39] La dalle sculptée de Cebel'da, en Abkhazie, de datation controversée (IXe siècle?),[40] offre un exemple précoce de cette iconographie, qui devient, à partir du Xe siècle, très populaire en Géorgie.[41] Le schéma des saints cavaliers affrontés terrassant un personnage est attesté aussi sur une plaque sculptée provenant d'une église d'Amasée du Pont, aujourd'hui au musée Bénaki à Athènes, qui est probablement plus tardive.[42] Il est toutefois à noter que, dans la plupart de ces exemples, l'ennemi combattu est allongé ou prostré sur le sol et passif, alors que dans notre image, il est debout dans une attitude offensive, agressant le cheval du tourmarque, variante peut-être destinée à souligner la vaillance des soldats byzantins et à justifier le bien-fondé de leur attaque, ou bien à faire allusion à un événement réel précis. Quoi qu'il en soit, la composition de Güzelyurt ne pouvait qu'évoquer, pour ses spectateurs médiévaux, l'image très familière dans la région des saints cavaliers triomphant du mal, suggérant par là même l'assimilation des officiers byzantins à des saints et celle de l'adversaire dont ils triomphent au mal, voire à un ennemi du christianisme, et dans le contexte de l'époque, on pense évidemment à l'ennemi arabo-musulman.[43]

Au IXe–Xe s., Karbala, à une trentaine de kilomètres à l'Est — Sud-Est de Coloneia Archelais (aujourd'hui Aksaray), se trouve dans une zone frontalière fortement militarisée, qui défendait l'Empire contre l'émir de Tarse. C'est alors qu'y fut établi tout un réseau de forteresses, en particulier pour protéger la route reliant Coloneia (Aksaray) à Nakida (Niğde), à travers la plaine de Marğ al-Usquf (la «prairie de l'évêque» des sources arabes) — ou Melendiz Ovası, route sur laquelle se trouve Karbala, qui est mentionnée dans les itinéraires arabes sous le nom de Falu'arı.[44] Cette région est le théâtre, aux IXe–Xe siècles, de nombreux affrontements entre les armées thématiques byzantines et les Arabes, qui lancent des raids fréquents dans la plaine. Il est dès lors possible d'interpréter notre peinture, sur la toile de fond de ces luttes arabo-byzantines, comme un hommage rendu aux défenseurs de l'Empire. Mais, comme on l'a vu, rien ne désigne l'adversaire combattu, non nommé et vêtu du costume «romain» traditionnel, comme un Arabe. Il est présenté comme l'archétype de l'ennemi, ce qui conférait à l'image, qu'elle fût commémorative ou symbolique — et elle pouvait être les deux — une valeur potentiellement plurielle, le fantassin pouvant représenter n'importe quel ennemi, réel — par exemple un général byzantin révolté contre le pouvoir central, comme on en connaît à cette époque — ou même spirituel, Satan et les démons pouvant apparaître sous la forme de soldats en armes.[45]

---

38 Sur celle-ci, v. des exemples dans C. Jolivet-Lévy, *Saint Théodore et le dragon: nouvelles données*, in: *Puer Apuliae*. *Mélanges offerts à Jean-Marie Martin,* ed. E. Cuozzo et al., Paris 2008, 357–370.

39 Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003, 128–129.

40 L. Khroushkova, *Les monuments chrétiens de la côte orientale de la Mer Noire. Abkhazie, IVe–XIVe siècles*, Turnhout 2006, 145–152 (148 et pl. 117a).

41 On identifie généralement à Dioclétien, bien qu'il ne soit pas désigné par une inscription, le personnage terrassé par saint Georges sur de nombreuse icônes repoussées géorgiennes: Walter, *The Warrior Saints*, 129, qui signale — à tort — deux exemples, à Nakipari et Kutaissi. D'après Nina Iamanidze, que je remercie pour cette précision, la plaque d'Iq'alt'o (Xe siècle), est le seul exemple géorgien où Dioclétien soit explicitement désigné par une inscription: N. Iamanidze, *Les installations liturgiques sculptées des églises de Géorgie (VIIe–XIIIe siècles)*, Turnhout 2010 (sous presse), chap. III. Pour des exemples en Egypte: K. C. Innemée, L. van Rompay, E. Sobczynski, *Deir al-Surian (Egypt): Its Wall-Paintings, Wall-texts and Manuscripts*, Hugoye. Journal of Syriac Studies 2,2 (1999) 5–6, ill. 6, 7; *Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St Antony at the Red Sea*, ed. E. S. Bolman, New Haven–London 2002, 32, 42–44.

42 A. Delivorrias, *A Guide to the Benaki Museum*, Athens 2000, 69.

43 Lequel est parfois aussi qualifié de «serpent» par les Byzantins: cf. al-Hasan, fils de Kahtaba, auteur d'un raid en Anatolie centrale, selon le témoignage d'Al-Tabari (162 AH, 778/779 CE), cité par E. W. Brooks, *Byzantines and Arabs in the Time of the Early Abbasids*, The English Historical Review 15 (1900) 735–736.

44 Hild, Restle, *op. cit.*, 201.

45 La Vie de saint Ioannikios met ainsi le saint aux prises avec des phalanges de démons cuirassés et en armes, v. *AASS Nov*. 2. 1, 395c–396a

On ignore les circonstances précises qui présidèrent à la création de cette image, mais même si elle commémore un combat bien réel, la scène a été transposée sur un plan symbolique, ce qui rendait possible sa présence à l'intérieur d'une église: les deux officiers militaires byzantins en pleine action, en train de perpétrer un homicide, péché majeur pour les chrétiens, ont été figurés à l'image des saints militaires. La représentation de leur adversaire dans une attitude offensive tempérait la gravité du crime commis, en suggérant un acte de légitime défense.[46] La composition, quasi hagiographique, qui surmonte la tombe de Léon, est ainsi un témoignage de l'idéologie contemporaine et du concept de 'guerre juste'.[47] Au IX[e] siècle, le refus de la violence armée appartient au passé, le meurtre de guerre n'est plus tenu pour un péché et le tabou du sang versé est levé: il ne constitue pas un obstacle à l'entrée au Paradis.[48] Dans ses *Taktika*, composés vers 900 et donc à peu près contemporains de notre peinture, Léon VI recommande non seulement d'enterrer dignement les soldats morts dans la guerre contre les infidèles, mais aussi de leur rendre des honneurs particuliers et de le déclarer «perpétuellement bienheureux parce qu'ils ont sacrifié leur vie à leur foi et à leurs frères».[49] Un office byzantin pour ceux qui sont morts à la guerre, composé à la fin du IX[e] ou au début du X[e] siècle, exprime des idées similaires: «Roi de l'univers, tes armées qui affrontent les dangers pour la foi en ton nom, installe-les dans les tentes de leurs premiers parents (= au Paradis) pour avoir pris le relais des martyrs par leur conduite».[50]

Dans une région et à une époque où le rôle de l'armée dans la défense de l'Empire était primordial, la peinture de l'église de Karbala rendait hommage à l'activité de soldats byzantins, probablement tombés au combat et considérés comme des héros (sinon comme des saints), et elle justifiait par là même la violence militaire. L'église devait être le lieu d'offices commémoratifs en leur honneur, pour qu'ils obtiennent rémission des péchés et salut dans l'au-delà, en raison même de leur activité militaire et quels qu'aient pu être les crimes commis à la guerre.

(§ 21) — cité par G. T. Dennis, *Defenders of the Christian People: Holy War in Byzantium*, in: *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, ed. A. E. Laiou, R. P. Mottahedeh, Washington 2001, 36 (repr. in: *Byzantine Warfare,* ed. J. Haldon, Aldershot 2007, 76); v. aussi la Vie de saint Constantin le Juif (*AASS Nov.* 4, 640).

[46] On connaît la position de Basile de Césarée: «les meurtres accomplis à la guerre, nos pères ne les ont pas considérés comme des meurtres», mais ils nécessitent une pénitence [*Saint Basile. Lettres*, 2, ed. Y. Courtonne, Paris 1961, 130, ep. 188.13; G. A. Rhallès, M. Potlès, *Σύνταγμα των θείων και ιερών κανόνων των τε αγίων και πανευφήμων αποστόλων, και των ιερών οικουμενικών και τοπικών συνόδων, και των κατά μέρος αγίων πατέρων*, IV, Athènes 1852 (réimpr. 1966), 131–132]; au contraire, le canon attribué à Athanase, tout en condamnant le meurtre, estime légal que les soldats tuent leurs ennemis et trouve même que c'est une action digne d'éloge (Rhallès, Potlès, *ibid*.); v. J.-Cl. Cheynet, *La guerre sainte à Byzance au Moyen Âge: un malentendu*, in: *Regards croisés sur la guerre sainte. Guerre, religion et idéologie dans l'espace méditerranéen latin (XI[e]–XIII[e] s.)*, ed. D. Baloup, Ph. Josserand, Toulouse 2006, 15; v. aussi B. Caseau, J.-Cl. Cheynet, *La communion du soldat et les rites religieux sur le champ de bataille*, in: *Pèlerinages et lieux saints dans l'Antiquité et le Moyen Âge. Mélanges offerts à Pierre Maraval*, ed. B. Caseau, J.-Cl. Cheynet, V. Déroche, Paris 2006, 101–119, qui étudient la christianisation de l'activité militaire.

[47] A. E. Laiou, *On Just War in Byzantium*, in: *To Hellenikon. Studies in Honor of Speros Vryonis Jr*., ed. J. S. Langdon et al., New Rochelle 1993, 163 (repr. in: *Byzantine Warfare,* ed. J. Haldon, Aldershot 2007, 27); T. M. Kolbaba, *Fighting for Christianity. Holy War in the Byzantine Empire*, Byzantion 68 (1998) 194–221 (repr. in: *Byzantine Warfare,* 43–70); Dennis, *op. cit*.

[48] Caseau, Cheynet*, op. cit*., 107, 116. Les hagiographes, qui louent la bravoure des saints soldats, n'hésitent pas à avouer les homicides commis dans les combats et même à gonfler le nombre de leurs victimes. Sur ce thème, on se reportera à la thèse, encore inédite, de I. Théodorakopoulos, *Saint ou soldat? La sainteté et la guerre à l'époque byzantine (première moitié du IV[e]– deuxième moitié du XI[e] s.)*, Paris 2005 (Université Paris I), 291, 293–294 et passim.

[49] *Leonis imperatoris Tactica*, II, ed. R. Vari, Budapest 1922, 157 (XIV, 35); cité par G. Dagron, *Byzance et le modèle islamique au Xe siècle. À propos des Constitutions tactiques de l'empereur Léon VI*, Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 1983, 219–242; Dagron, Mihaescu, *op. cit.,* 284–286.

[50] Th. Détorakes, J. Mossay, *Un office byzantin inédit pour ceux qui sont morts à la guerre, dans le Cod. Sin. Gr. 734–735*, Le Muséon 101 (1988) 183–211. Le riche décor ornemental dans lequel s'insère le panneau des cavaliers pourrait suggérer qu'ils sont déjà introduits au paradis.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

I. Beldiceanu-Steinherr (avec la collaboration de N. Thierry), *Une tourma révélée par l'inscription de l'église Eğri Taş de Cappadoce*, JÖB 38 (1988) 395–420.

Monastic Visions. Wall Paintings in the Monastery of St Antony at the Red Sea, ed. E. S. Bolman, New Haven–London 2002.

E. W. Brooks, *Byzantines and Arabs in the Time of the Early Abbasids*, The English Historical Review 15 (1900) 728–747.

B. Caseau, J.-Cl. Cheynet, *La communion du soldat et les rites religieux sur le champ de bataille*, in: *Pèlerinages et lieux saints dans l'Antiquité et le Moyen Âge. Mélanges offerts à Pierre Maraval*, ed. B. Caseau, J.-Cl. Cheynet, V. Déroche, Paris 2006, 101–119.

J.-Cl. Cheynet, *L'anthroponymie aristocratique à Byzance*, in: *L'anthroponymie. Document de l'histoire sociale des mondes méditerranéens médiévaux*, ed. M. Bourin, J.-M. Martin, F. Menant, Rome 1996, 267–294 (trad. anglaise in: J.-Cl. Cheynet, *The Byzantine Aristocracy and its Military Function*, Aldershot 2006, III).

J.-Cl. Cheynet, *La guerre sainte à Byzance au Moyen Âge: un malentendu*, in: *Regards croisés sur la guerre sainte. Guerre, religion et idéologie dans l'espace méditerranéen latin (XI^e–XIII^e s.)*, ed. D. Baloup, Ph. Josserand, Toulouse 2006, 13–32.

J.-Cl. Cheynet, *Pouvoir et contestations à Byzance: 936–1210*, Paris 1990.

Saint Basile. Lettres, 2, ed. Y. Courtonne, Paris 1961.

F. Cumont, *L'uniforme de la cavalerie orientale et le costume byzantin*, Byzantion 2 (1925) 181–191.

G. Dagron, *Byzance et le modèle islamique au Xe siècle. À propos des Constitutions tactiques de l'empereur Léon VI*, Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 1983, 219–242.

G. Dagron, H. Mihăescu, *Le Traité sur la guérilla (*De velitatione*) de l'empereur Nicéphore Phocas (963–969)*, Paris 1986.

A. Delivorrias, *A Guide to the Benaki Museum*, Athens 2000.

G. T. Dennis, *Defenders of the Christian People: Holy War in Byzantium*, in: *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, ed. A. E. Laiou, R. P. Mottahedeh, Washington 2001, 31–39 (repr. in: *Byzantine Warfare,* ed. J. Haldon, Aldershot 2007, 71–79).

Das Strategikon des Maurikios, ed. G. T. Dennis, trad. E. Gamillscheg,Wien 1981.

Th. Détorakes, J. Mossay, *Un office byzantin inédit pour ceux qui sont morts à la guerre, dans le Cod. Sin. Gr. 734–735*, Le Muséon 101 (1988) 183–211.

H. Glykatzi-Ahrweiler, *Recherches sur l'administration de l'empire byzantin aux IX^e–XI^e siècles*, Bulletin de Correspondance Hellénique 84 (1960) 1–111 (repr. in: eadem, *Etudes sur les structures administratives et sociales de Byzance*, London 1971, VIII).

P. Grotowski, *Military Attire of Warrior Saints — Between Iconography and Written Sources*, in: *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies. London 21–26 August 2006*, III, Aldershot 2006, 283–285.

P. Grotowski, *Military Equipment as a Symbolic Form in Byzantium (Some Preliminary Observations)*, Byzantinoslavica LXV (2007) 91–115.

J. F. Haldon, *Byzantine Praetorians. An Administrative, Institutional and Social Survey of the Opsikion and Tagmata*, *c. 580–900*, Bonn 1984.

J. Haldon, *Some Aspects of Byzantine Military Technology from the Sixth to the Tenth Centuries*, Byzantine and Modern Greek Studies 1 (1975) 11–47.

F. Hild, M. Restle, *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos)*, Wien 1981.

N. Iamanidze, *Les installations liturgiques sculptées des églises de Géorgie (VII^e–XIII^e siècles)*, Turnhout 2010 (sous presse), chap. III.

K. C. Innemée, L. van Rompay, E. Sobczynski, *Deir al-Surian (Egypt): Its Wall-Paintings, Wall-texts and Manuscripts*, Hugoye. Journal of Syriac Studies 2,2 (1999) 1–25.

C. Jolivet-Lévy, *Saint Théodore et le dragon: nouvelles données*, in: *Puer Apuliae*. *Mélanges offerts à Jean-Marie Martin,* ed. E. Cuozzo et al., Paris 2008, 357–370.

L. Khroushkova, *Les monuments chrétiens de la côte orientale de la Mer Noire. Abkhazie, IV^e–XIV^e siècles*, Turnhout 2006.

T. M. Kolbaba, *Fighting for Christianity. Holy War in the Byzantine Empire*, Byzantion 68 (1998) 194–221 (repr. in: *Byzantine Warfare,* ed. J. Haldon, Aldershot 2007, 43–70).

T. G. Kolias, *Byzantinische Waffen. Ein Beitrag zur byzantinischen Waffenkunde von den Anfängen bis zur lateinischen Eroberung*, Wien 1988.

N. P. Kondakov, *Les costumes orientaux à la cour byzantine*, Byzantion 1 (1924) 7–49.

A. E. Laiou, *On Just War in Byzantium*, in: *To Hellenikon. Studies in Honor of Speros Vryonis Jr*., ed. J. S. Langdon et al., New Rochelle 1993, 153–177 (repr. in: *Byzantine Warfare,* ed. J. Haldon, Aldershot 2007, 17–41).

V. Laurent, *Les sceaux byzantins du Médaillier Vatican*, Vatican 1962.

N. Lemaigre Demesnil, *Architecture rupestre et décor sculpté en Cappadoce (V^e–IX^e s.)*, Oxford 2010.

D. Mouriki, *Portraits de donateurs et invocations sur les icônes du XIIIe siècle au Sinaï*, Études balkaniques 2 (1995) 103–135.

A. Naccache, *Le décor des églises de villages d'Antiochène du IV^e au VII^e siècle*, Paris 1992.

Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art, vol. I–II, ed. J. Nesbitt, N. Oikonomidès, Washington 1991–1994; vol. IV–V, ed. E. McGeer, J. Nesbitt, N. Oikonomidès, Washington 2001–2005.

D. Nicolle, *Byzantine and Islamic Arms and Armour. Evidence for Mutual Influence*, Graeco-Arabica 4 (1991) 299–325 (repr. in: idem, *Warriors and their Weapons around the Time of the Crusades. Relationships between Byzantium, the West and the Islamic World*, Aldershot 2002, II).

N. Oikonomidès, *The Dedicatory Inscription of Eğri Taş kilisesi (Cappadocia*), in: *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko on his sixtieth birthday by his colleagues and students*, ed. C. Mango, O. Pritsak, Cambridge, Mass, 1983 (Harvard Ukrainian Studies, 7), 501–506.

N. Oikonomidès, *Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles*, Paris 1972.

M. G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th–15th Centuries)*, Leiden–Boston 2003.

*La sculpture byzantine VII^e–XII^e siècles. A*ctes du colloque international organisé par la 2e Éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athènes (6–8 septembre 2000), ed. Ch. Pennas, C. Vanderheyde, Athènes 2008.

G. A. Rhallès, M. Potlès, *Σύνταγμα των θείων και ιερών κανόνων των τε αγίων και πανευφήμων αποστόλων, και των ιερών οικουμενικών και τοπικών συνόδων, και των κατά μέρος αγίων πατέρων*, IV, Athènes 1852 (réimpr. 1966).

M. Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, III, Recklinghausen 1967.

N. Teteriatnikov, *Burial Places in Cappadocian Churches,* The Greek Orthodox Theological Review 29/2 (1984) 141–157.

N. Teteriatnikov, *The Hidden Cross-and-Tree Program in the Brickwork of Hagia Sophia*, Byzantinoslavica 56 (1995) 689–699.

I. Théodorakopoulos, *Saint ou soldat? La sainteté et la guerre à l'époque byzantine (première moitié du IV^e — deuxième moitié du XI^e s.)*, Paris 2005 (thèse soutenue à l'Université Paris I).

N. Thierry, *Aux limites du sacré et du magique: un programme d'entrée d'une église en Cappadoce*, in: *La science des cieux. Sages, mages, astrologues,* ed. R. Gyselen, Bures-sur-Yvette 1999, 233–247.

N. Thierry, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Age*, Turnhout 2002.

N. Thierry, *La croix en Cappadoce. Typologie et valeur représentative*, in: *Le site monastique copte des Kellia. Sources historiques et explorations archéologiques. Actes du colloque de Genève, 13–15 août 1984*, ed. Ph. Bridel, Genève 1986, 197–217.

N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı*, Paris 1963, 89–114

N. Thierry, *Portraits funéraires inédits de deux officiers byzantins morts au combat sur les frontières de la Cappadoce. Etude préliminaire*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 30 (2009) 169–176.

Leonis imperatoris Tactica, I–II, ed. R. Vari, Budapest 1917–1922.

Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003.

U. Weissbrod, *«Hier liegt der Knecht Gottes…». Gräber in byzantinischen Kirchen und ihr Dekor (11. bis 15. Jahrhundert). Unter besonderer Berücksichtigung der Höhlenkirchen Kappadokiens*, Wiesbaden 2003.

Коњаници из Карбале

Катрин Жоливе-Леви

Представа о којој је реч налази се изнад гробнице у фунерарној цркви у селу *Güzelyurt* (раније Карбала) у Кападокији. Двојица византијских официра — *скривон* Лав и *турмарх* Михаило — постављени су један према другом, на коњима, по уобичајеном иконографском типу светих коњаника. Заједно нападају војника-пешака насликаног између њих, који забада нож у груди турмарховом коњу. Натписи идентификују коњанике. Са леве стране је Лав (ἔνθα κατάκητε ὁ δοῦλος τοῦ Θ(εο)ῦ σκρήβον Λέον — „овде почива раб божји *skribôn* Лав“), а са десне Михаило (Μηχαήλ τρουμάρχης — „Михаило турмархос“).

Ту представу, која може да се датира у IX–X век, недавно је објавила Никол Тијери, али због важности коју има питање њеног читања и интерпретације, сматрамо да ју је вредно још једном истражити.

После кратког описа цркве (делимично уништене због обрушавања стене) и фрагментарно сачуваних фресака, анализирана је сцена битке, која је насликана у једној ниши под аркадом, што донекле омета њену читљивост. Исправљени су извесни делови описа који је сачинила Никол Тијери, онај који се односи на турбане на главама двојице коњаника и нарочито онај који се тиче главе Лава, погрешно приписане побеђеном непријатељу.

У наставку текста је предложено ново тумачење представе, која је могла настати као комеморација стварног догађаја. Због неспецифичне иконографије побеђеног противника (у античкој војној опреми и без натписа) и нарочито због ослањања целокупне композиције на схеме светих коњаника који побеђују зло, представа носи уопштене иконографске вредности. Иконографско решење сугерише да двојицу византијских официра треба изједначити са светитељима, а противнике над којима они тријумфују са непријатељима хришћанства — у контексту времена, арабо-муслиманима.

Величајући војну активност византијских војника, који су вероватно пали у борби и били сматрани херојима (ако не и светитељима), и оправдавајући тиме њихова ратна убиства, композиција из Карбале добија пуни смисао у епохи када је армија била од првенственог значаја за одбрану византијског царства. Црква је морала да буде место комеморативних служби у част Лава и Михаила, за које се у другом свету тражи спасење и ослобођење од грехова, управо због њихове војне активности, без обзира на убиства која су починили.

Iz programa crkve Svetog Jovana (Ajvali kilise) u Kapadokiji

Smiljka Gabelić*

Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet — Institut za istoriju umetnosti

UDC 75.046.3.033.2(560.424)”09”
271.2-167.25-5
DOI 10.2298/ZOG0933033G
Оригиналан научни рад

U crkvi Svetog Jovana u Kapadokiji, poznatoj kao Ajvali kilise i Güllü Dere 4 (913–920) ispoljena je posebna naklonost prema kultu arhanđela. Dvojica arhanđela, Mihailo i Gavrilo, naslikani su znatno uvećanih dimenzija, pri čemu su u natpisima pored imena označeni kao Veliki, a Mihailo i kao Honski. Naporedo s tim, ovde je ostvareno i jedinstveno ikonografsko rešenje, svojevrsna dvočlana skupina u kojoj je kolosalnom arhanđelu Mihailu, strogo frontalnog stava, priključen monah Arhip, u poluokrenutom stavu. Postavka i odnos ovih figura, neuočeni u prethodnoj literaturi, pokazuju da je zasigurno reč o Arhipu, čuvaru važnog svetilišta Arhanđela Mihaila u Honi, koje je u tim vremenima još uvek postojalo. Ovo bi bio ne samo veoma rani nego i jedini sačuvani primer na kome je Arhip prikazan izvan dobro poznate kompozicije Čuda arhanđela Mihaila u Honi.

Ključne reči: Kapadokija, Ajvali kilise, vizantijske freske, X vek, arhanđeli Mihailo i Gavrilo, Arhip, Hona

From the painted programme of Saint John (Ayvali Kilise), Cappadocia

In the Church of St. John in Cappadocia, also known as Ayvali Kilise or Gülü dere 4 (913–920) particular devotion was shown for the cult of the archangels. The two archangels, Michael and Gabriel, were painted in very large dimensions, with inscriptions describing them as “great”, besides giving their names. A unique group of two figures was presented. It depicted the monk Archippos turned toward a colossal figure of the archangel Michael, painted strictly frontally and with additional epithet “of Chonai”. The iconographical relationship of these two figures, unrecorded in scholarly literature, indicates that this was definitely Archippos, the custodian of the important shrine of the Archangel Michael at Chonai, which still existed in those times. This would not only be a very early, but the only preserved presentation of Archippos, other than his appearance in the well-known composition of the Miracle of the Archangel Michael at Chonai.

Keywords: Cappadocia, Ayvali Kilise, Byzantine frescoes, 10th century, archangels Michael and Gabriel, Archippos, Chonai

Sveti Jovan, takozvana Ajvali kilise („Crkva dunja”), situirana u dolini *Güllü Dere* („Dolina ruža”) u blizini sela Čavušina u Kapadokiji, u nauci poznata i kao *Güllü Dere* broj 4, jedna je od onih pećinskih crkava te oblasti koja je, zahvaljujući istorijskim natpisima ispisanim na živopisu, pouzdano datovana. Pobudivši interes i svojim relativno obimnim slikanim programom, u literaturi je ta crkva već i monografski predstavljena.[1] Prvobitno oformljena i oslikana okvirno u VII veku, novi sloj slikarstva, po kome je i poznatija, dobila je u prvoj polovini X veka. Pomen vizantijskog vladara Konstantina VII Porfirogenita i delovi ubeleženog datuma u natpisima omogućili su precizno datovanje njenog preuređenja i ponovnog islikavanja u razdoblje između 913. i 920. godine. Iz sadržaja istih natpisa saznaje se i da je ktitor obnove bio izvesni Jovan, koji je ranije već podigao jedan neidentifikovani manastir Bogorodice i svih svetih, kao i to da je hram u *Gülli Dere* posvećen sv. Jovanu, verovatno Prodromu.[2]

Sveti Jovan je dvodelni hram, sačinjen od dve paralelne kapele pravougaonih osnova sa prostranim apsidama. Brodovi su poluobličasto zasvedeni i međusobno spojeni uskim prolazom (sl. 1). Sadrži bogatu i po mnogo čemu zanimljivu slikanu dekoraciju, uključujući i nekoliko portreta priložnika, mogućno članova jedne familije donatora. Na više mesta vidljivi su i ostaci prvobitnog, figuralnog slikarstva. Freske drugog, mlađeg sloja sadržajem svedoče o lokalno omiljenim temama, starom nasleđu i istočnjačkim, sirijskim uticajima, dok u pogledu stila pripadaju „arhajskoj“ skupini kapadokijskih hramova i delo su slikara, istraživači su saglasni, koji su radili i na drugim mestima u Kapadokiji, u Staroj Tokali kilise kod Gereme i Svetim Apostolima u Sinasosu (Mustafapaši).[3] Od tematskih posebnosti živopisa Ajvali kilise, nastalog u prvoj polovini X veka, kao zanimljiviji izdva-

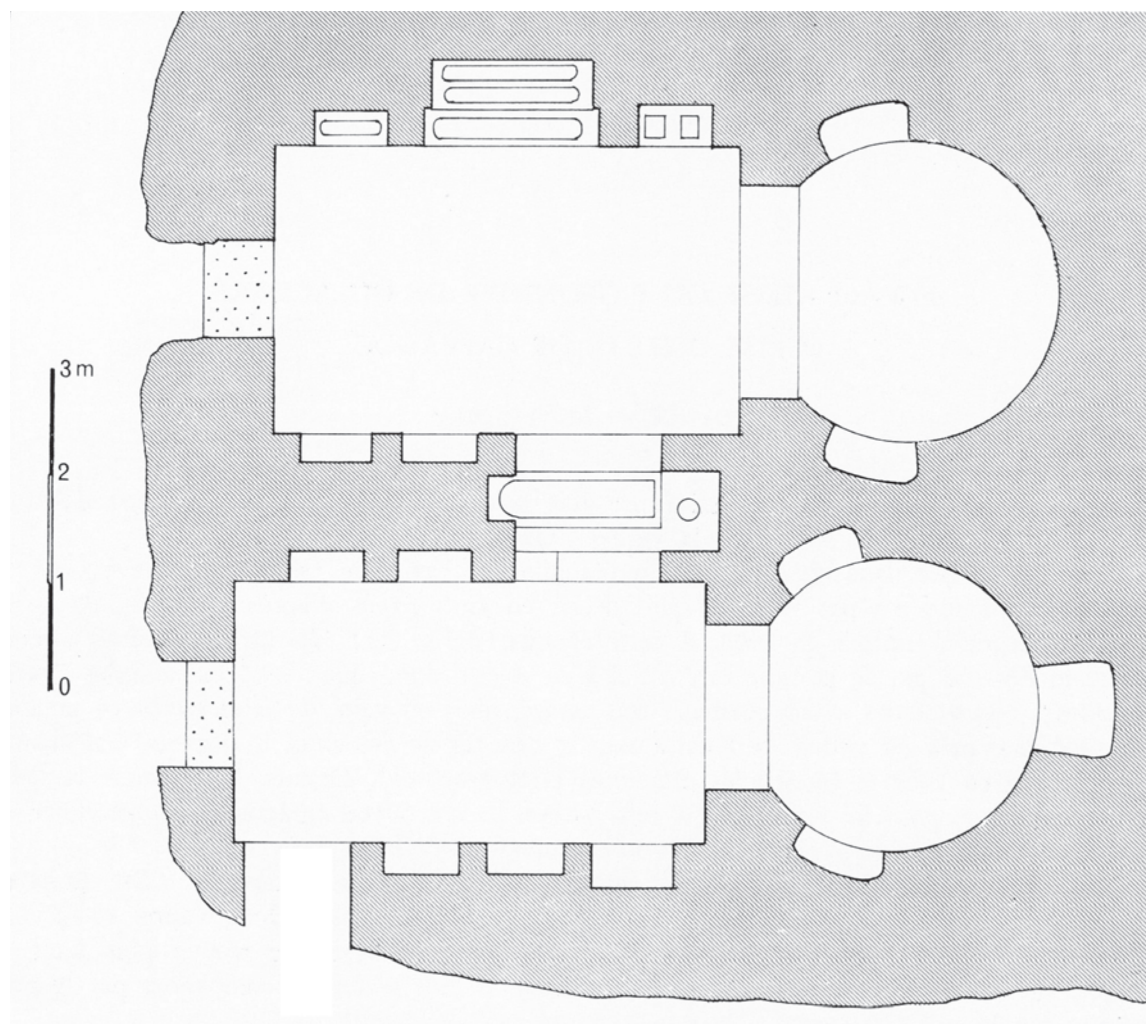
---

* Smiljka Gabelić (sgabelic@f.bg.ac.rs).

[1] N. et M. Thierry, *Ayvali kilise ou pigeonnier de Gülli Dere, église inédite de Cappadoce*, Cahiers archaéologique XV (Paris 1965) 97–154; N. Thierry, *Haut Moyen âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, I, Paris 1983, 135–181, pl. 56–89. Crkva je ranije bila zazidana, zbog čega je pisci monumentalnih pregleda kapadokijske umetnosti nisu obišli, cf. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l’art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, I/2, Paris 1932, 594; M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien,* Recklinghausen 1967, I, 139–140; III, No. XXIX, Abb. 340–341. Danas ona čini nezaobilazni deo svih pregleda i većih studija posvećenih umetnosti Kapadokije, cf. S. Kostof, *Caves of God. The Monastic Environment of Byzantine Cappadocia*, Cambridge Mass. 1972, 265, passim; C. Jolivet-Lévy, *Les èglises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l’abside et de ses abords*, Paris 1991, 37–44, pl. 2, 32–35; eadem, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Saint-Léger-Vauban 2001, 58, 179–184, passim; L. Rodley, *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge–New York 1985, 209–213.

[2] Thierry, *Ayvali kilise*, 99–101; za natpise cf., takođe, Restle, *Wandmalerei in Kleinasien,* I, 140; Thierry, *Haut Moyen âge*, 137–138.

[3] Thierry, *Ayvali kilise*, 144; Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médieval*, 181; Thierry, *Haut Moyen âge*, 169–171.



Sl. 1. Crkva Sv. Jovana/Ajvali kilise, osnova hrama (prema: N. Thierry)
Fig. 1. Church of St. John/Ayvali Kilise, plan (after: N. Thierry)

jaju se prikazi Božijeg Jagnjeta, apostola Andreja s retkim epitetom „Kinokefalijskog“, apostola Tadeja, episkopa Amfilohija, Ipatija i Klimenta (Ankirskog), zatim karakteristična kapadokijska tema Vizije sv. Jevstatija, hagiografske scene o sv. Iliji, takođe i starozavetna kompozicija Žrtvovanja Isaka a, među samostalnim predstavama niže zone, monumentalne predstave dvojice glavnih arhanđela, Mihaila i Gavrila.[4] U dosadašnjim istraživanjma fresaka ovog hrama nije, međutim, dovoljno precizno sagledan slikani program na zapadnom zidu severne crkve. Nije tu zapažena ikonografska spona između pojedinih susednih figura, tačnije arhanđela Mihaila i monaha Arhipa, niti je istaknuta jedinstvenost ove minijaturne skupine.

Celokupan program na zapadnom zidu, u severnoj kapeli, malog je obima i sastoji se od dve ili, mestimično, tri zone. U timpanonskom polju je scena Vaskrsa mrtvih, nad sada zazidanim ulazom verovatno su postojale tri stojeće figure, od kojih je srednja uništena, a bočno su dve predstave arhanđela, dvostruko uvećane u odnosu na ostale figure (sl. 2). Razmotrićemo ikonografiju pomenutih samostalnih predstava. Ahanđeli stoje frontalno, nose carske haljine i drže po skiptar i sferu. Veliki Gavrilo, Ο ΜΕΓΑΣ ΓΑΒΡΙΛ, nalazi se na južnoj strani (sl. 3) a Mihailo Veliki Honski, ΜΙΧΑΗΛ Ο ΜΕΓΑΣ Ο ΕΝ ΤΥΣ ΧΟΝΥΣ, na severnoj (sl. 4).[5] Nad nekadašnjim vratima, u visini gornjeg dela predstave arhanđela Gavrila, nalazi se stojeća frontalna figura nepoznatog monaha, sede kose i veoma duge brade, sa kukulom na glavi i rukama otvorenim pred grudima, nesačuvanog imena (ОСІОС …).[6] Mandija mu je tamnosmeđa a njena široka rubna traka vidljiva je sa strane i ispod podignutih ruku. Kukul i analav dekorisani su sitnim motivima krstova i kružića unutar polja omeđenih paralelnim linijama. Na suprotnoj strani, kod monaške figure očuvane pored arhanđela Mihaila i od njega upola manje, čita se ime Arhip, ΑΡΧΙΠΑΣ. Oštećena signatura koja prati ovu ličnost verovatno je takođe počinjala sa ΟΣΙΟΣ (Blaženi), kao i kod ostalih monaških figura prikazanih u crkvi. Taj svetitelj je bez kukula na glavi, ima nimb, kosa mu je kratka i seda a brada bela i poduža. Njegova mandija je takođe tamnosmeđe boje sa belim, širokim porubom, diskretno posutim sitnim tačkastim motivima. Stoji pretežno čeono, no tako da lice odaje utisak blage zakrenutosti ulevo, jer je širina brkova na levoj i desnoj strani nejednaka. Leva ruka mu je podignuta do visine lica i ima ispruženi i otvoreni dlan, kojim dodiruje krilo arhanđela Mihaila, uz koga je naslikan. Monah je donjom polovinom tela okrenut u tričetvrt, blago pognutih kolena. Njegova desna ruka je pridignuta sa pred-

[4] Osim navedenog, program fresko-slikarstva obe kapele Ajvali kilise obuhvata još i scene Vaznesenje, Preobraženje, Uspenje Bogorodice, Strašni sud, ciklus scena iz Hristovog života i brojne zasebne svetitelje; oba ulazna portika takođe su spolja oslikana (cf. nap. 1).

[5] Thierry, *Ayvali kilise*, 124–125; Thierry, *Haut Moyen âge*, 155, 157, pl. 71; Jolivet-Lévy, *Les èglises*, 37.

[6] Thierry, *Ayvali kilise*, 125 (svetitelj, za koga se pogrešno drži da je prikazan u vidu poprsja, identifikuje se ovde kao sv. Antonije, koji je inače naslikan na južnom zidu crkve); kasnije N. Tijeri (Thierry, *Haut Moyen âge*, 157) figuru ostavlja bez identifikacije; ne identifikuje je ni L. Rodli (Rodley, *Cave Monasteries*, 212).



Sl. 2 . Crkva Sv. Jovana/Ajvali kilise, zapadni zid severne crkve (prema: N. Thierry)
Fig. 2. Church of St. John/Ayvali Kilise, the western wall of the north church (after: N. Thierry)

nje strane, nešto iznad kolena, i pružena ka arhanđelu. Na analavu se raspoznaju ukrasne šare sastavljene od belih horizontalnih linija i jako sitnih motiva, karakteristične za odeću svih monaških figura u ovoj crkvi. Kako vidimo, iščitavaju se ostaci gotovo čitave, prignute figure monaha Arhipa, koji ne stoji frontalno, poput ostalih predstavljenih monaha, već je poluokrenut prema arhanđelu Mihailu. On svojom levom, podignutom rukom pokazuje na arhanđela a desnu pruža u molitvi. Reč je, očigledno, o sasvim neuobičajenom ikonografskom rešenju kojim su objedinjene ove dve figure, bočno poluokrenuta monaška i arhanđelova čeona (sl. 5).

Potpunijim sagledavanjem figure blaženog Arhipa, nejednako identifikovane u literaturi o hramu Svetog Jovana, pouzdano se raspoznaje da je on naslikan u zajedničkoj poluscenskoj postavci sa arhanđelom Mihailom i otud postaje sasvim jasno da je u pitanju ličnost crkvenjaka iz čuvene legende o maloazijskoj Honi, nekada Kolosi.[7] Ovde je, dakle, u ikonografskom zajedništvu sa arhanđelom Mihailom, predstavljen crkvenjak (prosmonar) honskog svetilišta, Arhip, koji je, kao što je dobro poznato, neizostavno prikazivan u sceni čuvenog arhađelskog čuda u Honi. Na brojnim scenama tog čuda, pred Arhipom i hramom arhistratiga Mihaila pojavljuje se sam Mihailo, koji spašava svoj hram i čudotvorni izvor u Honi, manifestujući zaštitu i pomoć. Izuzev što Arhip figurira kao neposredan svedok pojave arhanđela, njegova uloga suštinski je povezana sa idejnim sklopom čitave honske legende. On je pojmovno koncipovan kao idealni, sveti čovek bez većeg faktografskog oslonca, niti izrazite personalonosti, i u potpunosti saobražen didaktičkoj poruci spisa.[8] Legenda saopštava da je Arhip bio staratelj (čuvar) honskog svetilišta, od dečačkog doba do svoje starosti. Tu je provodio usamljenički život u strogom postu i usrdnim molitvama, zahvaljujući kojima se, u presudnom momentu priče, arhistratig i pojavio.[9] Premda je u pitanju istorijski nedovoljno potvrđena ličnost, nije isključena mogućnost da se pod tim imenom krije istoimeni učenik apostola Pavla, koji se pominje u dvema novozavetnim Pavlovim poslanicama (Kološanima 4:17 i Filimonu 1:2). Njegovo delovanje vezuje se

[7] Thierry, *Ayvali kilise*, 125; Thierry, *Haut Moyen âge,* 157 (N. Tijeri pretpostavlja da je reč o pratiocu apostola Pavla ili o nekom egipatskom isposniku); Jolivet-Lévy, *Les èglises*, 37 (K. Žolive-Levi zaključuje da prisustvo monaha Arhipa aludirala na čuveno čudo arhanđela Mihaila u Honi, ali ne primećuje neposredan odnos ovih dveju figura).

[8] Apologetski karakter pisane legende o Honi i, posebno, uloge Arhipa, detaljno je obrazložio G. Pirs, v. G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley–London 2001, 141–193, naročito 143–160. Pisana legenda, nastala pre ikonoborstva i redigovana u razdoblju od VIII do X veka (*ibid.*, 150–151), očuvana je u nekoliko vezija: M. Bonnet, *Narratio de miraculo a* Michaele archangelo *Chonis patrato*, Analecta Bollandiana 8 (1889) 287–307, 317–322; J. P. Rohland, *Der Erzengel Michael, Arzt und Feldherr, Zwei Aspekte des vor- und frühbyzantinischen Michaelskultes*, Leiden 1977, 116–118, passim; S. Gabelić, *Ciklus Arhanđela u vizantijskoj umetnosti*, Beograd 1991, 27, 105, n. 196, sa daljom literaturom.

[9] Bonnet, *Narratio*, 294, 312, 318; Gabelić, *Ciklus Arhanđela,* 103–111, posebno 107. O terminu i zvanju prosmonara ili panomara, čiji je nosilac služio kao đakon, sveštenik ili monah u svetilištu o kome se starao, prema istorijskim izvorima iz ranovizantijskog razdoblja, cf. C. Mango, *Germia, a Postscript*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 41 (1991) 299.



Sl. 3. Crkva Sv. Jovana/Ajvali kilise, arhanđeo Gavrilo (913–920)
Fig. 3. Church of St. John/Ayvali Kilise, the Archangel Gabriel (913–920)



Sl. 4. Crkva Sv. Jovana/Ajvali kilise, arhanđeo Mihailo (913–929)
Fig. 4. Church of St. John/Ayvali Kilise, the Archangel Michael (913–920)

za oblast maloazijske Kolose/Hone.[10] Zna se, takođe, da je u Carigradu postojao hram posvećen Pavlovim učenicima sv. Arhipu i sv. Filimonu,[11] kao i da u menolozima srednjovizantijskog razdoblja, pod određenim datumom, postoji ilustracija zajedničkog stradanja Arhipa i Filimona.[12] Za istorijsko-umetnička istraživanja, uostalom, stvarna zasnovanost Arhipa iz Hone od malog je značaja.

Veliki arhanđeli u Svetom Jovanu/Ajvali kilise, kako je već pomenuto, impresivnih su dimenzija i nose carske odore. Postavljeni su strogo frontalno i simetrično uokvireni svojim krupnim, širokim krilima. Obučeni su raskošno, u jarkocrvene stihare, mestimično dekorisane cvetoliko-kružnim motivima i sa lorosima prebogato ispunjenim biserima, dragim kamenjem i visećim fojnikijama. Gavrilo ima loros u obliku slova T, koji se spušta na prednjoj strani, i tamnoplavi plašt, dok Mihailo preko haljine nosi žuti loros ukršten na grudima. U desnicama uzdižu po skiptar sa krupnim krstolikim vrhom, izvedenim posebno precizno, i po glob, koji je kod arhanđela Gavrila okerast, a u ruci arhanđela Mihaila siv i na vrhu ima krst. U kapadokijskom slikarstvu, kod izdvojenih predstava arhanđela Mihaila i arhanđela Gavrila u carskim kostimima, primetna je blaga distinkcija, koja otud ni ovde ne iznenađuje. Ta razlika je najočiglednija kod prikazivanja lorosa. Ukršteni loros, tako, nikada nije prikazan kod obojice istovremeno, već krasi figuru jednoga od njih.[13] Nešto su manje ujednačene insignije koje arhanđeli mogu da drže u rukama, ali se izbor pritom svodi samo na dva rešenja — glob i labarum ili glob i skiptar. Osim u Ajvali kilise, sferu i skiptar arhanđeli imaju, recimo, i na savremenim primerima u Novoj Tokali i Zumbuli kilise.[14] No, neosporno, zanimljiviji su u hramu Svetog Jovana natpisi, koji su belom bojom ispisani vodoravno na pozadini pored glava arhanđela, tačnije između oreola i gornjih delova krila. U njima je, već smo videli, Gavrilo označen kao Veliki, a Mihailo kao Veliki i kao „onaj koji je u Honi." Upada u oči jedinstven sklop ispisanih epiteta i izostanak uobičajene titularne oznake ispred imena, Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ).

---

[10] *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma 1962, 381 (B. Mariani); Peers, *Subtle Bodies*, 147.

[11] R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantine, I/3: Les églises et les monastères*, Paris 1953, 58; W. M. Ramsay, *The Church in the Roman Empire before A.D. 170*, London 1893, 465–480, posebno 469.

[12] Tako u Menologu Vasilija II s kraja X ili početka XI veka (*Vat. gr. 1613*) i moskovskom Menologu (*Synodal 183*) iz XI stoleća [*Il Menologio di Basilio II (cod. vaticano greco 1613)*, II, Torino 1907, 200; *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma 1962, sl. na str. 380], a u zidnom slikarstvu XIV veka, unutar slikanog Menologa u Dečanima, pod 20. februarom (P. Mijović, *Menolog. Istorijsko-umetnička istraživanja*, Beograd 1973, 333, sh. 50; Đ. Bošković, V. R. Petković, *Manastir Dečani*, II, Beograd 1941, pl. CXIX/1).

[13] L. Rodley, *The Pigeon House Church, Çavuşin*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 33 (1983) 321–322. Ikonografiju i smisao slika arhanđela u Kapadokiji šire je razmatrala i K. Žolive-Levi [C. Jolivet-Lévy, *Culte et iconographie de l'archange Michael dans l'Orient byzantin: le témoignage de quelques monuments de Cappadoce*, Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa 28 (1997) 187–198, o odeći posebno 198–198]. O lorosu (dijadimi), vladarskoj insigniji antičkog porekla, njenom istorijatu i oblicima opširno piše D. Vojvodić (*Ukrštena dijadima i „torakion". Dve drevne i neobičajene insignije srpskih vladara u XIV i XV veku,* Treća jugoslovenska konferencija vizantologa, Beograd–Kruševac 2002, 250–276).

[14] Jolivet-Lévy, *Les èglises*, 21, 99, pl. 65.



Sl. 5. Crkva Sv. Jovana/Ajvali kilise, monah Arhip i deo figure arhanđela Mihaila, crtež freske
Fig. 5. Church of St. John/Ayvali Kilise, the monk Archippos and a part of the figure of the Archangel Michael, drawing

Epitet „veliki," koji je u Ajvali kilise dat obojici, ukazuje na vrhovno svojstvo i položaj prvih nebeskih arhanđela, kako Mihaila tako i Gavrila, dok se kod Mihaila iznosi još i njegova toponimska odrednica, neposredno upućujući na arhanđelovo honsko svetilište. „Veličina" podrazumeva hijerarhijski položaj arhanđela i simbolizuje moć njihovih funkcija i dejstava, posebno kao zaštitinika i stražara, a u spisima je pripisivana prevashodno vodećim arhanđelima. Sreće se u liturgijskim himnama, kao i epigrafskoj građi.[15] Likovnim jezikom ispoljavana je ponekad i povećanim dimenzijama njihovih figura, kao što je učinjeno i u crkvi Svetog Jovana. Zapravo, to je u kapadokijskom slikarstvu veoma česta praksa, posebno uočljiva kod predstava arhanđela smeštanih u zasebnim nišama, gde su pored njihovih nogu, najčešće, srazmerno jako umanjene figure donatora (najpoznatiji primer pruža crkva Arhanđela, takozvani Veliki Golubarnik, u Čavušinu).[16] S obzirom na teritoriju i rano vreme nastanka fresaka u Ajvali kilise, mogućno je da u pomenutom epitetu istovremeno živi veoma stara, autohtona tradicija, koje se odnosi na verovanje u četvoricu „velikih arhanđela" judejskog i ranohrišćanskog doba, od kojih su dva, dakako, Mihailo i Gavrilo.[17] Konkretnije se može uzeti da su u Svetom Jovanu, kao crkvi sa izrazito funerarnim programom, „veliki" arhanđeli shvaćeni nadasve kao snažni uzdanici, najverovatnije kao ktitorovi zastupnici u budućem životu. Oni smisleno stoje ispod freske Vaskrsa mrtvih i neposredno pod natpisom koji, ispisan na korniši zapadnog zida, govori o vaskrsenju i strašnom sudu.[18] Posebnu naklonost prema kultu arhanđela, donatori ili, manje je verovatno, živopisci, u ovom slikanom programu ispoljili su kroz epitete u natpisima dvojice glavnih arhanđela, kao i preko izgleda i veličine njihovih figura, a dodatno i kroz jedinstvenu ikonografsku prezentaciju u kojoj je kolosalnom arhistratigu Mihailu priključenjen monah Arhip.

Običaj slikanja povećanih arhanđelskih figura, u slikarstvu Kapadokije primenjivan gotovo kao pravilo, zabeležen je i u drugim vizantijskim oblastima, premda ne naročito često. U blizini vizantijske prestonice ostao je takav primer iz Kemerli kilise (Bogorodice Pantovasilise) u Tirilju, sa početka XIV veka.[19] Izraziti primeri unutar fresko-slikarstva postoje i na Kipru (Kofinu, XII vek; Sveti Jovan Lampadistis, XIII vek),[20] kao i u Grčkoj (kosturski Sveti Arhanđeli i primeri sa Evbeje, Androsa, Rodosa, Krita)[21] i centralnim delovima Balkana — u Svetom Leontiju u Vodoči kod Strumice (XI–XII vek)[22] i crkvi Vavedenja Bogorodice u Kučevištu kod Skoplja, iz oko 1330. godine.[23] Sličnu soluciju donosi i Sveti Nikola u Manastiru kod Prilepa (1271),[24] no hronološki gledano materijal pokazuje da su u fresko-slikarstvu Balkana, tokom XIII i XIV stoleća, takvi primeri ipak srazmerno malobrojni.

Dva objedinjena pojma u natpisu kod arhanđela Mihaila iz Ajvali kilise predstavljaju, čini se, jedinstven slučaj. U veoma sličnom obliku, kao „Honski", Mihailo je označen u druga dva kapadokijska hrama, Elmali i Karanlik kilise kod Geremea, gde ovi natpisi prate vojničke prikaze arhađela Mihaila sa priložnicima, u prvoj zoni živopisa.[25] Obe freske su proizvod jedne iste slikarske radionice i ujedno su zanimljive stoga što predstavljaju rane primere ratničke ikonografije arhanđela Mihaila u vizantijskom monumentalnom slikarstvu uopšte, bilo da se freske datuju u XI vek ili oko 1200. godine. U lokalnim okvirima, njihov naročiti značaj leži u činjenici što je vojnička ikonografija arhanđela unutar monumentalnog slikarstva Kapadokije veoma retka.

---

[15] Cf. Jolivet-Lévy, *Culte et iconographie de l'archange Michael*, 190; A. K. Ορλάνδος, *Δύο βυζαντινά μνημεία της Δυτικής Κρήτης*, Αρχείον των βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος 8/2 (1955–1956) 202–203, sa primerima i u epigrafskoj građi. Za epitete arhanđela Veliki, Prvi i slično, prema grčkim i slovenskim pisanim izvorima o arhanđelima, cf. S. Gabelić, *Zabeleške iz Kučevišta*, Zograf 31 (2007) 130–131.

[16] Rodley, *The Pigeon House Church*, 312 (sa verovatnim zaključkom o patronatu arhanđela nad ovim hramom, donetim na osnovu više pokazatelja, cf. ibidem, 313); Jolivet-Lévy, *Culte et iconographie de l'archange Michael,* 190, sa ovim i drugim primerima.

[17] Cf. P. Perdrizet, *L'archange Ouriel*, Seminarium Kondakovianum II (1928) 246–251; J. Valéva, *La Tombe aux Archanges de Sofia. Signification eschatologique et cosmogonique du décor*, Cahiers archéologiques 34 (1986) 6–31; Gabelić, *Ciklus Arhanđela*, 20.

[18] Na izrazito nadgrobno značenje slikanog programa severne crkve Svetog Jovana, gde se nalazi i veći broj grobnica, takođe ukazuju Deizis u apsidi i freska Drugog Hristovog dolaska, na svodu, v. Thierry, *Ayvali kilise*, 124; za natpis sa zapadnog zida cf. ibidem, 125; Thierry, *Haut Moyen âge*, 167.

[19] C. Mango, I. Ševčenko, *Some Churches and Monasteries of the Southern Shore of the Sea of Marmara*, DOP 27 (1973) 240, fig. 34–35.

[20] S. Gabelić, *The Church of the Virgin near Kophinou, Cyprus*, Κυπριακαί Σπουδαί 48 (1984) 149; A. and J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, London 1985, 298.

[21] Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, I, Θεσσαλονίκη 1953, fig. 140a.

[22] П. Miljković-Pepek, *Kompleksot crkvi vo Vodoča*, Skopje 1975, 39, sh. VIII, T. XXV (freska se nalazila na južnoj strani zapadnog kraka krsta a naknadno je propala).

[23] Gabelić, *Zabeleške iz Kučevišta*, 128–133, sl. 7 (arhanđeo Mihailo), 8 (arhanđeo Gavrilo).

[24] Veličina arhanđela Mihaila, naslikanog kao vojnika na istočnoj strani severnog zida u centralnom brodu hrama ovde odgovara visini susedne figure patrona, sv. Nikole, koju zbog razvijenih krila premaša po širini (D. Koco, P. Miljković-Pepek, *Manastir*, Skopje 1958, 42, 44, T. VI–VII).

[25] Jerphanion, I/II, 1932, 339–400 (Karanlik), 434, pl. 113/3 (Elmali); Jolivet-Lévy, *Culte et iconographie de l'archange Michel*, 196–197, fig. 11 (Karanlik).



Sl. 6. Kešlik manastir (Đemil), hram Svetih arhanđela, Čudo arhanđela Mihaila u Honi (XIII ili XIV vek), crtež freske
Fig. 6. The Keşlık monastery near Cemıl, the Church of the Archangels, the Miracle of the Archangel Michael at Chonai. (13th or 14th century), drawing

Sa šireg pak stanovišta, ovde treba zapaziti da epitet „Honski“, upravo kao što je to slučaj i sa geografsko-toponimskim epitetima kod drugih svetitelja, nije određivao ikonografski oblik figure. Osim tri kapadokijska (iz crkava Ajvali, Elmali i Karanlik), gde ima carsku odnosno vojničku odoru, o tome svedoče i ostali primeri na kojima je arhanđeo Mihailo takođe obeležen kao Honski, a prikazan je u različitim ikonografskim vidovima. To su minijatura u rukopisu homilija sv. Jovana Hrizostoma (stojeća predstava arhanđela u patricijskoj odori pored sv. Jovana Hrizostoma i cara Nićifora Votanijata), sinajska ikona (arhanđeo u hitonu i himationu unutar scene Čudo u Honi) i metalna ikona arhanđela Mihaila iz Hersonesa (zasebna predstava arhanđela u carskoj odeći, s donatorom).[26] Navedena dela potiču iz XI i XII veka, te otuda izlazi da Ajvali kilise sadrži najraniji poznati primer Mihailovog epiteta koji upućuje na njegovo matično kultno odredište.

Kada govorimo o načinu epigrafskog obeležavanja arhanđelskih figura, na freskama kapadokijskih pećinskih hramova može se primetiti još jedna, manje značajna ali zanimljiva i, čini se, osobena pojedinost. Pored njihovih predstava signatura je sastavljana od oznake Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) i imena, ili pak samo od imena. Prvi, standarni način beležimo na primerima u Karanlik kilise, Čarekle kilise, Kapeli 21,[27] u Geremeu — Kapele 11, 19 (Elmali kilise), 22a, 29, i na drugim mestima.[28] Drugi način, koji podrazumeva jedino ime, bez druge odrednice, srećemo približno jednako često i, takođe, unutar različitih ikonografskih formula. Može da prati arhanđele naslikane unutar pojedine scene (Javljanje arhanđela Mihaila Isusu Navinu u tzv. Velikom Golubarniku u Čavušinu; Blagovesti u Svetoj Varvari i Zumbuli kilise; Vaznesenje),[29] potom prikazane pored Bogorodice ili Hrista u oltaru, odnosno u proročkim vizijama (Tavčvale, Taghari, Balek kilise, Ajvali)[30] ili predstavljene samostalno (Nova Tokali kilise, Panđarlik-Sveti Teodori, Balkham, Tančvale, Karlek, Taghari, Balek kilise).[31] Takav epigrafski način obeležavanja manje je neobičan utoliko što u Kapadokiji nije primenjivan samo uz arhanđele i anđele, kada glasi ΑΓΓΕΛΟΣ (Stara Tokali kilise, Veliki Golubarnik, Panđarlik, na primer),[32] već i pored drugih svetačkih figura, označenih, dakle, jedino imenima. Naročito često sreće se kod proroka i apostola, pa tako i u Ajvali kilise.[33] Za razliku od fresko-slikarstva Balkana, gde takav običaj ne srećemo, dosta je očigledno da je lokalno rado upražnjavan i vredno ga je notirati.

U okviru brojnih očuvanih ilustracija Čuda arhanđela Mihaila u Honi način prikazivanja prosmonara Arhipa već je u literaturi istraživan, i otud je lako sažeti njegove glavne karakteristike. Razmatrana su i ideološka značenja njegove predstave, zbog kompozicione postavke posebno pogodne za ispoljavanje molitvenog čina, pa i asimilovanja donatorstva. Bogat komparativni materijal pokazuje da je Arhip po pravilu slikan u monaškoj odeći, najčešće sa nimbom oko glave.[34] Tek sasvim retko, tada preuzimanjem obličja stvarnih ktitora, Arhip ponegde nosi svetovnu odeću (Geraki, crkva Svetog Atanasija, iz XIII ili XIV veka; crkva Svetih Kuzmana i Damjana u Paleohoriju na Kipru iz XV ili XVI veka) ili, u jednom slučaju, svešteničku odoru (takozvani Krst patrijarha Mihaila Kerularija iz XI ili XII veka).[35] Što se tiče stava, predstavljan je jednako često kako stoji ili kleči, pri tom sa nimbom ili bez njega, a u natpisima se označava na dva načina, imenom Ο ΑΡΧΙΠΠΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΧΙΠΠΟΣ, **ΆΡΧИПЪ**, ili samo zvanjem prosmonara (crkvenjaka) — Ο ΠΡΟΣΜΟΝΑΡΙΟΣ, sa svetačkim prefiksom ili bez njega.[36] Uzrastom je uvek star, sa sedom kosom i bradom, koja je srednje veličine ili dugačka.[37] Arhip iz Ajvali kilise, prema tome, izgledom odgovara uobičajenoj tipološkoj predstavi honskog Ar-

[26] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscripts grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929, 34, pl. LXIV (Ο ΑΡΧ ΜΙΧΑΗΛ Ο ΧΩΝΕΙΑΤΗΣ); Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της μονής Σινά*, Αθήνα 1956–1958, I, 65; II, 80 (Ο ΑΡΧ ΜΙΧ Ο ΧΩΝΙΑΤΗΣ); *Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки*, 2, Москва 1977, 93, No 564 (… ХОНИАТ).

[27] Jerphanion, *Une nouvelle province*, I/2, 1932, 406–407, 457, 475.

[28] Jolivet-Lévy, *Les èglises byzantines*, 116, 124, 131, 138, passim (v. Index: Gabriel, Michael, Ouriel, Raphael).

[29] Rodley, *The Pigeon House Church,* 315; Jerphanion, *Une nouvelle province*, I/2, 1932, 531; II/2, 1936, 324 (Blagovesti u Svetoj Varvari); Restle, *Wandmalerei in Kleinasien* II, Abb. 495 (Zumbuli); N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Daği*, Paris 1963, 80, 109, 126 (Vaznesenje Hristovo u Agač alti kilisesi, Jilanli i Kokar kilise).

[30] Jerphanion, *Une nouvelle province*, II/1,1936, 83,189, 255; za Ajvali kilise cf. Thierry, *Haut Moyen âge,* 149, pl. 68 (Mihailo, Gavrilo, uz Hrista u slavi).

[31] Jerphanion, *op. cit.*, I/2, 1932, 323; II/1, 1936, 26, 52, 184.

[32] Jerphanion, *op. cit.*, I/1, 1925, 276, 284; I/2, 1932, 523, 533, 591; II/1, 1936, 35.

[33] Cf. Jerphanion, *op. cit.*, I/1, 1925, 181, 266–267, 276; I/2, 1932, 535; N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, 99, 109, 110, pl. 45, 46, 56 (sevastijski mučenici, arhanđeli i apostoli u Jilanli kilise, okvirno iz X veka); za Ajvali cf. Thierry, *Haut Moyen âge,* 70 (proroci Danilo, Jeremija, Solomon, David).

[34] S. Gabelić, *The Iconography of the Miracle at Chonae. An Unusual Example from Cyprus*, Zograf 20 (1989) 98–102; eadem, *Ciklus Arhanđela*, 103–111, posebno 107. O ikonografskom sjedinjavanju likova Arhipa i donatora cf. G. Peers, *Holy Man, Supplicant, and Donor: On Representations of the Miracle of the Archangel Michael at Chonae*, Mediaeval Studies 59 (1997) 173–182.

[35] Gabelić, *Ciklus Arhanđela*, 107–108, crt. 56, sl. 1, 31; eadem, *The Iconography of the Miracle at Chonae*, 100, fig. 1, 9–11.

[36] Gabelić, *The Iconography of the Miracle at Chonae*, 99. Za brojne primere scena vizantijskog i postvizantijskog razdoblja cf. S. Gabelić, *Vizantijski i postvizantijski ciklusi Arhanđela (XI–XVII vek). Pregled spomenika [Byzantine and Post-Byzantine Cycles of the Archangels (11th to 18th Century). Corpus]*, Beograd 2004, 353 (18), sa ilustracijama i literaturom.

[37] Takozvani krst Mihaila Kerularija i ovde je usamljeni izuzetak, jer je tu Arhip sa crnom kosom i bradom (cf. našu nap. 36).

hipa. Okolnost da je ovde propraćen jedinstvenim oblikom imena Arhipas, umesto Arhipos, svakako je jedna od čestih kapadokijskih ortografskih grešaka u natpisima.[38]

Valja naglasiti da prosmonar Arhip, čuvar honskog hrama Arhanđela Mihaila, u vizantijskom slikarstvu, izgleda, nema očuvanih zasebnih predstava i da, u tom smislu, crkva Ajvali donosi jedinstven primer. Istina, Arhip ni tu nije prikazan samostalno već u neposrednom odnosu sa figurom „Velikog Mihaila Honskog“, ali nije reč ni o pravoj scenskoj, još manje narativnoj postavci. Kako smo već videli, veza između figura je ikonografski nedvosmisleno iskazana time što Arhip rukom dodiruje arhanđelovo krilo, a svakako i položajem njegovog tela i ruku. Gotovo da se radi o nukleusu scene najpoznatijeg čuda arhistratiga Mihaila, onom u Honi, koja uz ove dve, ključne ličnosti podrazumeva, kao što je poznato, još i topografske odrednice, naime hram i rečne bujice koje se okončavaju virom ili procepom u prednjem planu, često i figure neznabožaca.[39] Imajući na umu doba nastanka fresaka u crkvi Svetog Jovana posmatranje ove neobične grupe kao ikonografskog jezgra buduće scene zapravo nije ni isključeno. Ove freske su, naime, starije od prve poznate kompozicije Čuda u Honi, koja se nalazi u Menologu Vasilija II (*Vat. gr. 1613*) i nije nastala pre druge polovine X veka.[40]

Bilo bi isuviše smelo nagađati da li pojava dvočlane skupine u Ajvali kilise, koju čine arhanđeo Mihailo i monah Arhip, stoji u direktnoj vezi sa ktitorom ili drugim donatorima tog hrama. Koga zapravo tu zastupa smerni Arhip, da li je eventualno reč o nečijem imenjaku, bilo prosmonara ili arhanđela, ili se možda njihovom pojavom posredno ukazuje da je poreklo donatora ili priložnika u jugozapadnim oblastima Male Azije, odnosno frigijskoj Honi, pitanja su koja ostaju bez odgovora. Pritom, verovatna izgleda mogućnost da zamisao za ovo osobeno i hronološki veoma rano rešenje dugujemo ne naročito velikoj geografskoj udaljenosti Kapadokije od Frigije, situirane na jugozapadu Male Azije. Značaj rešenja iz Ajvali kilise potenciran je i time što se radi o vremenu koje neposredno prethodi nastanku metafrastovog Menologa, u koji je za datum 6. septembar uključeno proslavljanje arhanеđelovog pojavljivanja i čuda u Honi, kao poseban (nepokretni) praznik.[41] Ustanovljenje praznika u carigradskom sinaksaru neosporno je rezultiralo daljim širenjem popularnosti legende i njene ilustracije, koja je nastavila svoje dugovečno trajanje u više modusa. Osim kao menološka, ilustrovana je još i kao patronalna-samostalna scena, zatim kao kompozicija koja prati psalam 93 i kao jedna od najćešćih scena narativno-ikonografskog ciklusa Arhanđela.[42] Naporedo s tim, može se zasigurno misliti i da je uticaj Hone kao čuvenog hodočasničkog mesta, čiji je veliki značaj ozvaničen kroz crkveni praznik i redigovanu verziju spisa posvećenog tamošnjem čudu, doveo i do formiranja posebnog epiteta za arhanđela Mihaila-iscelitelja, onog koji ga je određivao kao Honskog. U Svetom Jovanu u *Gülli Dere* izgleda imamo, već smo naglasili, takav prvi očuvani primer. Ugled tog kultnog mesta, odslikan u nazivu njegovog svetog patrona, najverovatnije je odraz neposrednih istorijskih okolnosti. Honska episkopija je u tim vremenim napredovala u crkvenoj hijerhiji, postavši između 858. i 860. godine arhiepiskopijom, a sredinom X veka i mitropolijom.[43] Treba držati na umu da je u doba nastanka fresaka drugog sloja u Ajvali kilise veliko honsko svetilište izvan grada Kolose, nedaleko od Laodikije, još uvek postojalo. Njihov savremenik, Konstantin X Porfirogenit, hram u Honi pominje kao „čuveni“, a kasnije, u XII veku, Nikita Honijat veliča ga zbog izuzetnih razmera i lepote.[44] Honski mihaelion će, međutim, ubrzo stradati, u naletu seldžučkih Turaka 1070/1071. godine, i potom, konačno, 1189. godine, kada je spaljen.[45]

Sa maloazijske teritorije, u kojoj su se nalazili prvi mihaelioni, svetilišta poznata po arhanđelovim isceliteljskim dejstvima, kao i sama Hona/Kolosa, igrom sudbine očuvala se tek jedna predstava Čuda arhanđela Mihaila u Honi. Ona se nalazi u Arhanđelskom manastiru (Kešlik) kod sela Đemil, južno od grada Urgupa u Kapadokiji. Potamnela i teško prepoznatljiva, do sada nije detaljnije predstavljena niti reprodukovana (sl. 6). Naslikana je u pripratі pomenutog pećinskog hrama posvećenog Arhanđelima, tačno na istočnoj strani odnosno na stubu koji razdvaja dva broda crkve, a na sloju živopisa koji potiče iz XIII ili možda XIV veka.[46] Inače, tu je Čudo u Honi ilustrovano kao deo ciklusa Arhanđela, koji sadrži još najmanje pet scena.[47] Njegova kompoziciona shema poseduje dobro poznate elemente, uključujući i ikonografski neobavezne predstave pagana, izdvojene u dvema grupama u gornjem delu. Arhanđeo Mihailo stoji levo od centra kompozicije, obučen u hiton i himation, i okrenut blago u stranu. On štapom, što ga, izgleda, drži obema rukama, pri vrhu i u sredini, udara stenu u koju, u vidu karakterističnog vrtloga, utiče vodena bujica. Sa brda, u pozadini, spuštaju se dve reke spajajući se u jednu. Na desnoj strani naslikano je honsko svetilište, čini se pravougaone osnove sa dvoslivnim krovom i velikim bočnim portikom i, u prednjem planu, gotovo neraspoznatljiva stojeća predstava prosmonara Arhipa, koji je poluokrenut prema arhanđelu. Obrisi figure svedoče o Arhipovom prisustvu, ali na žalost ne dozvoljavaju bliže sagledavanje njegovog izgleda. Čini se da je u monaškoj odori i da se, pridignutim rukama, obraća arhanđelu Mihailu.

---

38 Istovremeno, izgleda da je ovde i Hona, u natpisu koji prati lik arhanđela Mihaila, označena u muškom rodu, kao XONOI, umesto kako je uobičajeno XONAI. Za prevod natpisa zahvaljujem se kolegi Evangelosu Papatanasiu (Ευάγγελος Παπαθανασίου).

39 Peers, *Subtle Bodies*, 154, n. 74 (autor svakako u tom smislu smatra da je ovde prikazano Čudo u Honi, ali ne daje bliže objašnjenje).

40 *Il Menologio di Basilio II*, vol. II, 17; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 140, tav. 120.

41 H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, 19–20; za praznik 6. IX i njegov uticaj u formiranju ilustrovanog ciklusa Arhanđela v. Σ. Κουκιάρης, *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στην βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα 1989, 21, 49.

42 Gabelić, *The Iconography of the Miracle at Chonae*, 96.

43 F. Cabrol, H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, III/2, 1948, 2340 (Leclercq); Gabelić, *Ciklus Arhanđela*, 108.

44 Bonnet, *Narratio*, XXXV, n. 2, 3 (PG, 113, 83/B).

45 W. M. Ramsay, *The Cities and Bishoprics of Phrygia*, New York 1975², 210, 215–216; Gabelić, *Ciklus Arhanđela*, 108–109. O lokaciji ovog svetilišta, prema Teodoretu podignutog na mestu kapele Arhanđela Mihaila iz sredine V veka, cf. O. F. A. Meinardus, *St. Michaels Miracle of Khonae and its Geographical Setting*, Εκκλησία και Θεολογία 1 (1980) 466–469 (autor je 1976. godine posetio selo Honaz, srednjevekovnu Honu i ostatke Kolose, čiji je akropolj služio kao kamenolom, dok je u obližnjem klancu reke Likos primetio fragmente stubova sa kapitelima, koji eventualno pripadaju nekada velelepnom Arhanđelovom hramu).

46 Fresku je identifikovala K. Žolive-Levi (v. Jolivet-Lévy, *Culte et iconographie de l'archange Michael*, 191–192, fig. 4, gde autorka predlaže datovanje u XIII vek); njen sadržaj nije prepoznala H. Vajmer-Enis (H. Weimer-Enis, *Spätbyzantinische Wandmalerei in den Höhlenkirchen Kappadokiens in der Türkei*, Petersberg 2000, 49), iako je ona u istočnom delu narteksa primetila „krilatu veliku figuru sa nimbom“, i jednu manju, takođe sa nimbom, nasuprot nje (slikarstvo tog sloja hrama H. Vajmer-Enis datuje u XIV vek).

47 Gabelić, *Vizantijski i postvizantijski ciklusi Arhanđela (XI–XVII vek)*, 76–79, sl. 82–84. Naknadno, prilikom obilaska Kešlik manastira (novembra 2008), konstatovali smo ukupno šest scena iz ciklusa Arhanđela: Nepoznata kompozicija s blagosiljajućim anđelom, Borba Jakova s anđelom, Javljanje anđela u banji Vitezdi, Gostoljublje Avramovo, Anđeo prenosi Avakuma kod Danila i Čudo u Honi.

Vrativši se freskama u crkvi Svetog Jovana i dvočlanoj skupini koju čine arhanđeo Mihailo i monah Arhip, možemo rezimirati da analogno rešenje, koliko nam je poznato, nije sačuvano na drugim mestima. Uz puku zanimljivost što taj primer u okvirima vizantijske ikonografije donosi nekarakterističan odnos dveju svetiteljskih figura, naročito su važne dve okolnosti. Ovde je sačuvana Arhipova najstarija predstava uopšte, uz to, monumentalna, i prva poznata primena toponimskog epiteta arhanđela Mihaila Honskog. Reč je o dragocenim svedočanstvima vezanim za rani razvoj vizantijske ikonografije arhanđela.

LISTA REFERENCI — REFERENCE LIST

Bibliotheca Sanctorum, II, Roma 1962, 381 (B. Mariani)

M. Bonnet, *Narratio de miraculo a* Michaele archangelo. *Chonis patrato*, Analecta Bollandiana 8 (1889) 287–307, 317–322.

Đ. Bošković, V. R. Petković, *Manastir Dečani*, II, Beograd 1941.

F. Cabrol, H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, III/2, 1948, 2340 (Leclercq).

H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902.

S. Gabelić, *The Church of the Virgin near Kophinou, Cyprus*, Κυπριακαί Σπουδαί 48 (1984) 149.

S. Gabelić, *Ciklus Arhanđela u vizantijskoj umetnosti*, Beograd 1991.

S. Gabelić, *The Iconography of the Miracle at Chonae. An Unusual Example from Cyprus*, Zograf 20 (1989) 98–102.

S. Gabelić, *Vizantijski i postvizantijski ciklusi Arhanđela (XI–XVII vek). Pregled spomenika [Byzantine and Post-Byzantine Cycles of the Archangels (11th to 18th Century). Corpus]*, Beograd 2004.

S. Gabelić, *Zabeleške iz Kučevišta*, Zograf 31 (2007) 130–131.

Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки, 2, Москва 1977 (= Iskusstvo Vizantii v sobranijah SSSR. Katalog vystavki, 2, Moskva 1997).

R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantine, I/3: Les églises et les monastères*, Paris 1953.

G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, I/2, Paris 1932.

D. Koco, P. Miljković-Pepek, *Manastir*, Skopje 1958.

Σ. Κουκιάρης, *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στην βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα 1989 (= S. Koukiarēs *Ta thaumata-emphaniseis tōn angelōn kai archangelōn stēn Vyzantinē technē tōn Valkaniōn*, Athēna 1989).

C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Saint-Léger-Vauban 2001.

C. Jolivet-Lévy, *Culte et iconographie de l'archange Michael dans l'Orient byzantin: le témoignage de quelques monuments de Cappadoce*, Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa 28 (1997) 187–198,

C. Jolivet-Lévy, *Les èglises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

S. Kostof, *Caves of God. The Monastic Environment of Byzantine Cappadocia*, Cambridge Mass. 1972.

V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.

C. Mango, *Germia, a Postscript*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 41 (1991) 299.

C. Mango, I. Ševčenko, *Some Churches and Monasteries of the Southern Shore of the Sea of Marmara*, DOP 27 (1973) 240.

O. F. A. Meinardus, *St. Michaels Miracle of Khonae and its Geographical Setting*, Εκκλησία και Θεολογία 1 *(*1980) 466–469.

Il Menologio di Basilio II (cod. vaticano greco 1613), II, Torino 1907.

P. Mijović, *Menolog. Istorijsko-umetnička istraživanja*, Beograd 1973.

П. Miljković-Pepek, *Kompleksot crkvi vo Vodoča*, Skopje 1975.

H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscripts grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929.

A. K. Ορλάνδος, *Δύο βυζαντινά μνημεία της Δυτικής Κρήτης*, Αρχείον των βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος 8/2 (1955–1956) 202–203 [= A. K. Orlandos, *Dyo Byzantina mnēmeia tēs Dytikēs Krētēs*, Archeion tōn Byzantinōn mnēmeiōn tēs Hellados, 8/2 (1955–1956) 202–203].

G. Peers, *Holy Man, Supplicant, and Donor: On Representations of the Miracle of the Archangel Michael at Chonae*, Mediaeval Studies 59 (1997) 173–182.

G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley–London 2001.

Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, I, Θεσσαλονίκη 1953 (= S. Pelekanidēs, *Kastoria*, I, Thessalonikē 1953).

P. Perdrizet, *L'archange Ouriel*, Seminarium Kondakovianum II (1928) 246–251.

PG 113, 83/B.

W. M. Ramsay, *The Church in the Roman Empire before A.D. 170*, London 1893.

W. M. Ramsay, *The Cities and Bishoprics of Phrygia*, New York 1975[2].

M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien,* I–III, Recklinghausen 1967.

L. Rodley, *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge–New York 1985.

L. Rodley, *The Pigeon House Church, Çavuşin*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 33 (1983) 321–322.

J. P. Rohland, *Der Erzengel Michael, Arzt und Feldherr, Zwei Aspekte des vor- und frühbyzantinischen Michaelskultes*, Leiden 1977.

Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της μονής Σινά*, I–II, Αθήνα 1956–1958 (= G. kai M. Sōtēriou, *Eikones tēs monēs Sina*, I–II, Athēna 1956–1958).

A. and J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, London 1985.

N. et M. Thierry, *Ayvali kilise ou pigeonnier de Gülli Dere, église inédite de Cappadoce*, Cahiers archaéologique XV (Paris 1965) 97–154.

N. Thierry, *Haut Moyen âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, I, Paris 1983.

N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Daği*, Paris 1963.

J. Valéva, *La Tombe aux Archanges de Sofia. Signification eschatologique et cosmogonique du décor*, Cahiers archéologiques 34 (1986) 6–31.

D. Vojvodić, *Ukrštena dijadima i „torakion". Dve drevne i neobičajene insignije srpskih vladara u XIV i XV veku,* in: Treća jugoslovenska konferencija vizantologa, Beograd–Kruševac 2002, 250–276.

H. Weimer-Enis, *Spätbyzantinische Wandmalerei in den Höhlenkirchen Kappadokiens in der Türkei*, Petersberg 2000.

From the Painted Programme of Saint John (Ayvali Kilise), Cappadocia

Smiljka Gabelić

In Ayvali Kilise (the Church of St. John, also known as Gülü dere 4), in Cappadocia, known in literature from earlier (fig 1, note 1), we recognised the almost complete presentation of the monk Archippos on a second layer of fresco painting (913–920), on the western wall of the northern church. Archippos is depicted beside the Archangel Michael, and is addressing the archangel, thereby creating an unusual, iconographical ensemble of two figures (figs. 2, 4, 5). After the differing views regarding the identification of this monastic figure in previous literature (note 6), now it has been reliably established that it is actually a presentation of the monk Archippos, the old custodian of the archangel's shrine in Kolossai/Chonai, a character from the legend of the miracle of the Archangel Michael in Chonai. In Byzantine painting, Archippos is not depicted separately but as a constant figure within the Miracle at Chonai.

Besides Archippos, both large frescoes of the archangels are alo interesting for iconographical research. The Archangel Michael is depicted north, and the Archangel Gabriel south of the former entrance. They are dressed in imperial robes and each is holding a sceptre and an orb. In the monumental painting of Cappadocia, that is their predominant iconographical aspect (note 16). Their dimensions are here double the size of the surrounding figures, which was not unusual in Cappadocia (note 16) and, sporadically, this is to be found in other Byzantine regions, as well (notes 19–24). However, it is particularly interesting that in Ayvali Kilise their images are accompanied by rare epithets. They are both described as “great”, and Michael carries the additional epithet “of Chonai”. The qualification regarding “greatness” corresponds to their leading status among the heavenly hosts and the greatness of their power and role as described in literary sources (note 15). Michael is inscribed as being “of Chonai”, thereby directly alluding to his famous shrine in Chonai. He is similarly designated in two more Cappadocian churches (Karanlek and Elmali), where he was painted as an armed soldier. As for the manner of signing the figures of the two leading archangels, we noticed a Cappadocian peculiarity. It involved the omission of the prefix of sainthood (Ο ΑΓΙΟΣ) next to the name. Often, archangels on the frescoes in Cappadocia had inscriptions consisting only of their names, whether presented separately or included in a scene (notes 29–31). The custom of inscribing just the names also applied to figures of other categories of saints, as well as (unnamed) angels (notes 32–33).

The Archangel Michael and the monk Archippos, here presented together, almost have the effect of the iconographical nucleus of the scene of the Miracle of the Archangel Michael at Chonai. It is of particular importance that the frescoes of St. John/Ayvali Kilise are older than the first known example of this composition, that is to be found in the Menologion of Basil II (*Vat. gr. 1613*), and originates from the second half of the tenth century (note 40). In Asia Minor, which is famous for its early *michaelions*, and this includes Chonai, only one example of that composition is preserved. It is a darkened fresco in the Church of the Archangels in the Keşlık Monastery near the village of Cemıl, dating from the end of the thirteenth or the fourteenth century (fig. 6, notes 46–47).

It would be too hazardous to speculate whether the appearance of this group of two figures in Ayvali Kilise, consisting of the Archangel Michael and Archippos, was directly connected with the *ktetor* or other donors of this church, whether it may have had to do with someone’s namesake or perhaps it indicated the origin of the donor in the south-western regions of Asia Minor, that is in Phrygian Chonai. At any rate, one should bear in mind that the famous *michaelion* at Kolossai/Chonai near Laodikeia, and its magnificent church, still existed (note 45) at the time when the second layer of frescoes was painted in St. John/Ayvali Kilise. As the church has a strikingly funerary painted program (note 18), the large archangels must have been interpreted as mighty supporters in the afterlife. The donors expressed special devotion to the cult of the archangels by means of the epithets of both chief archangels, their appearance and dimensions of their figures and, in addition, by the unique iconographical unit featuring the colossal archangel, Michael, and the monk Archippos. This specific and chronologically rather early picture, which perhaps is due to the relative geographical proximity of the regions of Phrygia and Cappadocia. As far as we know, no analogous iconographical formula has been preserved elsewhere.

La Cattolica di Stilo e i suoi affreschi*

Francesca Zago**
Università degli Studi di Udine

UDC 75.033.2.046.3(450.78 Стило)"09/10"
DOI 10.2298/ZOG0933043Z
Оригиналан научни рад

Questo saggio analizza un monumento fra i più emblematici della vicenda della pittura bizantina in Calabria, la Cattolica di Stilo, attualmente datata tra l'ultimo quarto del X e l'inizio dell'XI secolo. Dopo una prima breve analisi storiografica ed architettonica dell'edificio, lo studio affronta quelle che sono le problematiche cronologiche e stratigrafiche degli affreschi campiti all'interno della piccola chiesa, analizzando nello specifico le fasi pittoriche più fortemente bizantine che vanno dalla fine del X alla fine del XIII secolo. L'approfondita analisi degli affreschi della prima fase decorativa di fine X inizio XI secolo ha restituito preziosi risultati che potrebbero innestare nuovi possibili contatti e trasmissioni di modelli e, in un contesto più ampio, fornire al bagaglio artistico e culturale del nostro Mezzogiorno ulteriori confronti con la realtà artistica bizantina.

Parole chiave: Stilo, Italia meridionale, pittura bizantina, affreschi, Crocifissione, liturgia

Cattolica in Stilo and its frescoes

This paper analyses one of the most representative monuments of Byzantine painting in Calabria. It is the church in the town of Stilo, known as Cattolica. It is believed to date from the last quarter of the tenth or the beginning of the eleventh century. After a brief historiographical and architectural analysis of the building, the author considers the chronological and stratigraphical problems of the frescoes preserved inside the church. In this process, he pays particular attention to the Byzantine layers of fresco painting that were done from the end of the tenth to the end of the thirteenth century. An in-depth analysis of the frescoes from the first phase of decoration from the end of the tenth or the beginning of the eleventh century has produced valuable results that could lead to collecting fresh data about possible artistic contacts and the routes along which the models travelled between southern Italy and the countries of the Byzantine cultural circle.

Keywords: Stilo, South Italy, Byzantine painting, fresco painting, Crucifixion, liturgy

Vicenda storiografica

Situata sul versante nord-orientale della provincia di Reggio Calabria, ai piedi del Monte Consolino, la *Illustrissima Civitas Styli* appartiene a quel tratto di Calabria meridionale che fin dal tempo della *regio Lucania et Bruttium* della Prefettura d'Italia, rimane ininterrottamente dominio bizantino per oltre cinque secoli, sino alla conquista normanna del 1071.[1]

La storia della Cattolica è avvolta da un silenzio assoluto sino al XVI secolo, quando ne appare la prima citazione nella *Memoria istorico-geografica* del canonico Michelangelo Macrì di Siderno, attestando così la continuità d'uso della chiesa a quel tempo.[2] Illustrata per la prima volta da Heinrich Wilhelm Schulz nel 1840 nel corso dei suoi viaggi in terra calabra,[3] la Cattolica diviene la principale meta di tutti gli studiosi che si dedicarono, in anni successivi, all'indagine dei monumenti medievali dell'Italia meridionale. E' in quest'ottica che vanno considerati i cenni, più o meno estesi, presenti nei saggi di Giuseppe Abatino (1903)[4] ed Émile Bertaux (1903),[5] mentre un esame più dettagliato si deve, invece, all'archeologo Paolo Orsi, curatore dei primi restauri (1914–1927) ed autore di uno dei testi fondamentali per la conoscenza dell'architettura bizantina della regione, "Le chiese basiliane della Calabria" (1927).[6] L'attività di

* Questo articolo è tratto dalla mia tesi di laurea intitolata "*La Cattolica di Stilo e i suoi affreschi*", discussa presso l'Università degli Studi di Udine (anno accademico 2004/ 2005); relatore prof. Valentino Pace.

** Francesca Zago (Via Castellana 23/1, 33100 Udine, Italia); kuntzica@libero.it

[1] La *regio Lucania et Bruttium* comprendeva l'odierna Calabria con la Basilicata ed il Vallo di Diano, nonché *porzioni di territorio campano a Sud del Sele*. Cf. F. Burgarella, *Le terre bizantine*, in: *Storia del Mezzogiorno*, II/2, Napoli 1989, 423. Per un quadro generale concernente la storia dell'Esarcato d'Italia v. P. Delogu, *Il regno longobardo*, in: *Longobardi e Bizantini*, ed. P. Delogu, A. Guillou, G. Ortalli, Torino 1980 (Storia d'Italia, 1), 1–216; A. Guillou, *L'Italia bizantina dall'invasione longobarda alla caduta di Ravenna*, in: *Longobardi e Bizantini*, 217–338; E. Zanini, *Le Italie Bizantine. Territorio, insediamenti ed economia nella provincia bizantina d'Italia (VI–VIII secolo)*, Bari 1998, 33–104. Per una panoramica, invece, sulla dominazione bizantina in Italia meridionale, e nello specifico a seguito dell'intervento di Basilio I, cf. J. Gay, *L'Italie méridionale et l'Empire byzantin depuis l'avènement de Basile I jusqu'à la prise de Bari par les Normands (867–1071)*, Paris 1904; V. von Falkenhausen, *La dominazione bizantina nell'Italia meridionale dal IX all'XI secolo*, Bari 1978. Per quanto riguarda l'arrivo dei Normanni in Italia cf. S. Tramontana, *La monarchia normanna e sveva*, Torino 1986, 461–480. Nello specifico, per un quadro storico di Stilo cf. L. Cunsolo, *Rapsodie. Stilo nella tradizione e nella storia. Con una lettera di Giosuè Carducci*, Monteleone 1922; P. Orsi, *Le chiese basiliane della Calabria*, Catanzaro 1997², 9–13; C. Stillitano, *La Cattolica di Stilo*, Catanzaro Lido 1998.

[2] Cf. M. Macrì, *Memorie per servire all'istoria letteraria, civile ed ecclesiastica del Regno di Napoli*, Napoli 1808 (Memoria Istorico-geografica inserita nel volume I); Stillitano, *op. cit.*, 21–22.

[3] H. W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, ed. F. von Quast, Dresden 1860, 353–358. Allo studioso si devono, inoltre, "sommari disegni di rilievo, accettati fino a ieri per buoni in virtù della notevole qualità delle incisioni".

[4] G. Abatino, *L'architettura bizantina in Calabria: la Cattolica di Stilo*, Napoli Nobilissima XII (1903) 18–30.

[5] É. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale: de la fin de l'Empire Romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris–Rome 1903.

[6] Orsi, *op. cit*. Questa edizione ripropone senza alcuna variante e con tutte le illustrazioni originali quella apparsa presso l'editore Vallecchi nel 1929, nella "Collezione di studi meridionali" diretta da Umberto



Fig. 1. Stilo, Cattolica. Fronte principale della chiesa

Orsi in Calabria segna un drastico mutamento delle vecchie metodologie d'indagine: la vastità dei suoi interessi, la curiosità sempre viva, il continuo confronto con gli studi più avanzati, modificarono il dilettantismo e l'erudizione degli studiosi locali. Una rigorosa ed approfondita analisi del monumento si ebbe tuttavia solo con il saggio di Horia Teodoru del 1930: correggendo alcuni errori di interpretazione presenti nei lavori precedenti, ha posto le basi dei successivi numerosi contributi sull'argomento.[7] Charles Diehl che per primo riconosce l'importante contributo che Orsi rende "*al suo paese e alla scienza*", dà solo un accenno alla piccola chiesa, assegnandola al X — inizio XI secolo "*quale elegante esempio della seconda età aurea dell'arte bizantina*".[8] Una nuova campagna di restauri fu condotta da Gisberto Martelli fra il 1947 ed il 1951. In quest'occasione viene restituita alla Cattolica sia la copertura di tegole sui tamburi delle cupole, che Orsi aveva rimosso "*non tenendo conto dell'aspetto greco della fabbrica*", sia la forma attuale dei timpani sulle facciate; copre, inoltre, con un doppio spiovente le volte a botte evidenziando maggiormente l'impianto cruciforme della chiesa.[9] Successivamente Arthur H. S. Megaw riscontrando il rivestimento a reticolato dei tamburi già in alcuni piccoli edifici sacri del X ed XI secolo nella penisola del Magno, in Laconia ed in Arcadia,[10] e le absidi semicircolari e le tegole di 10–11 cm per la copertura dei tamburi cilindrici nelle Chiese greche del X secolo, fa risalire proprio a questo periodo la Cattolica. A seguire, Richard Krautheimer nel suo "*Early Christian and Byzantine Architecture*" del 1965, definisce la Cattolica una sorta di "*folk art*".[11] Riscontra un'ampia diffusione della planimetria della chiesa sia nella Grecia continentale ed insulare, che nelle province orientali dell'Asia Minore, ipotizzando che il tramite ideale possa essere stato il Peloponneso o l'Epiro; come già Megaw aveva osservato, anche la decorazione a losanghe dei tamburi si riscontra nelle chiese del Magno e di Arta.[12] Krautheimer, come Arnaldo

---

Zanotti-Bianco. Nell'edizione del 1997 è omessa solo l' "appendice storica" di Andrea Caffi "Santi e guerrieri di Bisanzio nell'Italia meridionale", che ripercorre le vicende della dominazione bizantina del Mezzogiorno ma con scarsi riferimenti alle indagini artistiche di Orsi. Sull'importanza del suo operato cf. C. Turano, *L'attività archeologica di Paolo Orsi in Calabria*, Rivista Storica Calabrese 6/1–4 (1985) 15–33; R. Spadea, *Archeologia e percezione dell'antico*, in: *La Calabria*, ed. P. Bevilacqua, A. Placanica, Torino 1985, 653–691.

7 H. Teodoru, *Les églises à cinq coupoles en Calabrie: S. Marco de Rossano et la Catholique de Stilo*, Ephemeris Dacoromana IV (1930) 149–180.

8 C. Diehl, *Chiese bizantine e normanne in Calabria*, Archivio Storico per la Calabria e la Lucania I (1931) 143. L'autore si sofferma anche sugli affreschi portati alla luce nel 1927 da sotto l'intonaco che rivestiva le pareti della chiesa.

9 Cf. G. Martelli, *Delle chiese basiliane della Calabria e dei nuovi restauri per la Cattolica di Stilo*, Studi Bizantini e Neoellenici VIII/2 (1953) 187–192.

10 A. H. S. Megaw, *Byzantine Reticulate Revetments*, in: *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον*, III, Atene 1964, 17–19. L. Casanova Moroni, *Emergenze dell'architettura bizantina in Calabria*, in: *Calabria bizantina*, ed. V. Pace, Roma 2003, 87, allarga l'area di diffusione riscontrando simili fregi in edifici del territorio greco-balcanico, come ad esempio la Panaghia Kumbelidiki di Kastoria del IX–X secolo, e la chiesa della Croce di Lampobou presso Argirocastro (attuale territorio albanese), di inizio XI secolo. Per uno sguardo in particolare alle Chiese di Kastoria, v. A. W. Epstein, *Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications*, The Art Bulletin LXII (1980) 190–207.

11 R. Krautheimer, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino 1986; C. Bozzoni, *L'architettura*, in: *Storia della Calabria medievale. Culture, arti, tecniche*, ed. A. Placanica, Roma 1999, 278–281, considera la Cattolica una progettazione attenta e sapiente, e non un prodotto di "arte popolare" come Krautheimer.

12 Cf. Krautheimer, *op. cit.*, 284–285.



Fig. 2. Stilo, Cattolica. Particolare delle cupole

Venditti, suggerisce prudentemente che la costruzione possa risalire al periodo della dominazione bizantina, ma anche a qualche anno più tardi.[13] I lavori che seguono nel 1968–1970 a cura del soprintendente Alessandro Degani, come quelli di Martelli, sono opera di manutenzione in parte finalizzata a proseguire il programma di intervento delineato e non del tutto attuato da Orsi: si provvede a chiudere con mattoni "a coltello" l'arco a pieno centro sovrastante il portale d'ingresso, per impedire l'entrata dell'acqua piovana, inoltre, si dispone la sistemazione della zona antistante e di accesso all'edificio.[14] Ad una datazione nella seconda metà del X secolo è diretta l'ipotesi di studio di Maria Pia Di Dario Guida, che assegna tra l'altro il primo strato degli affreschi della Cattolica tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo.[15] Giorgio Leone propende anch'egli per una cronologia così precoce, ipotizzando uno sviluppo periferico per questo particolare modello planimetrico, tipico del medio-bizantino: lo "*spazio moltiplicato*" che Leone avverte all'interno dell'edificio, accomuna il caso stilese al San Marco di Rossano ed ad esempi architettonici della Grecia insulare.[16] Nell'estate del 1996, uno scavo archeologico diretto dalla M. T. Iannelli ha portato alla luce nell'area immediatamente antistante la chiesa alcuni reperti osteologici, e due sepolture prive di corredo disposte negli interspazi tra i contrafforti.[17]

La questione circa la destinazione originaria e le funzioni svolte dalla Cattolica è stata notevolmente dibattuta; solo un'accurata analisi delle fonti storiche a disposizione nel territorio stilese, potrebbe permettere un qualche passo in avanti. Il termine greco *καθολικόν*, successivamente italianizzato in Cattolica, fa pensare alla chiesa di un monastero o di una serie di *lavre* basiliane, numerose nella zona soprattutto fra il IX e l'XI secolo.[18]

---

[13] Cf. A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale. Campania, Calabria, Lucania*, Napoli 1967, 872–873; Krautheimer, *op. cit.*, 284–285.

[14] Se ne ha un accenno in: C. Garzya Romano, *La Basilicata. La Calabria*, Milano 1988 (Italia romanica, 9), 142–144.

[15] M. P. Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Soveria Mannelli 1993, 46.

[16] G. Leone, *Forme e modelli della iconografia greco-bizantina nella pittura delle antiche diocesi di Squillace e Gerace*, Bivongi 1996, 13–14.

[17] Nel terreno circostante, notevolmente rimescolato per i numerosi cedimenti legati alla forte pendenza ed alla natura del terreno, si sono recuperati alcuni frammenti ceramici datati tra l'XI e il XIV secolo, vetri ed un piccolo frammento di affresco. Quest'ultimo, scrive F. A. Cuteri, *Stilo, la Cattolica. Schede 1996–1997*, Archeologia Medievale 24 (1997) 352, anche se isolato può far intendere che un tempo anche le pareti esterne dell'edificio potessero essere affrescate. Nella stessa occasione sono stati individuati i limiti del basamento dei contrafforti, più sotto un muro di difficile interpretazione parallelo a quello orientale dell'edificio, mentre in direzione Nord–Est si segnala l'esistenza di un tratto di muro di cinta munito di caditoia.

[18] Cf. Casanova Moroni, *op. cit.*, 87. É. Bertaux (*op. cit.*, 119) ritiene la Cattolica, la Καθολική, cioè la cattedrale, ma la documentazione che potrebbe identificare Stilo come sede episcopale al proposito è nulla. P. Orsi (*op. cit.*, 31) la considera, invece, una chiesa eremitica, "*officiata da qualche solitario basiliano, che qui viveva, moriva in solitudine, in povertà ed umiltà, e qui si faceva seppellire*". Lo studioso ricorda che il particolare titolo *Καθολικόν* può indicare sia la cattedrale, sia una qualsiasi chiesa parrocchiale con funzioni ufficiali e non strettamente monastiche o private; l'archeologo però giustamente fa notare la piccola mole del nostro edificio e di conseguenza la sua limitata capienza, che la avvicinano più ad un piccolo oratorio. Egli aggiunge, inoltre, che a Messina ed a Reggio esistevano fino al 1908 Chiese indicate con il termine "Cattolica"; oggi un San Nicola della Cattolica si trova presso Monte Leone, mentre la chiesa di San Pietro a Castrovillari è denominata proprio Cattolica. Di parere opposto è L. Cunsolo (*La storia di Stilo e del suo regio demanio*, Reggio 1987[2]) che la ritiene "*la prima ed antica parrocchia matrice*" (per le rogazioni che da essa dipartivano, per le sepolture trovate attorno e perché retta dal Vicario perpetuo, che occupava il primo posto tra i parroci di Stilo), sostenendo l'attribuzione del titolo di sede vescovile per l'attuale chiesa Matrice di



Fig. 3. Stilo, Cattolica. Interno, veduta della cupola centrale e delle volte a botte

La Cattolica di Stilo si presenta esternamente come un piccolo cubo (7. 40 × 7. 50) (fig. 1), dalla cui massa compatta con monofore arcuate in testata alle quattro volte a botte, emergono i cinque tamburi delle cupole: quello centrale è dominante essendo impostato ad una quota più alta, ed aperto da quattro bifore orientate come i bracci della croce, mentre quelli angolari presentano coppie di monofore. Le bifore sono divise da colonne e capitelli a stampella. Le cupolette sono di uguale diametro e coronate da un tetto a tegole curve radialmente disposte, risultato degli ultimi restauri del Martelli (fig. 2).[19] Un'analoga copertura ricopre le volte a botte della struttura cruciforme, le quattro campate angolari ed i catini absidali. Sulle superfici cilindriche dei tamburi si concentra una decorazione eminentemente cromatica: due larghe fasce di lastre quadrate in cotto disposte diagonalmente, sono separate da una cornice a denti di sega, che si inarca in corrispondenza delle ghiere delle monofore e bifore. Il tamburo centrale si distingue per avere sopra le bifore una fascia doppia, anziché unica, di losanghe, tagliata da una fila di mattoni orizzontali. Il motivo a dente di sega, ottenuto con la disposizione inclinata dei mattoni, si ripete nel coronamento dei tamburi, lievemente in aggetto e nascosto dalla sporgenza delle falde, e nelle tre absidi emergenti di eguali dimensioni. Il gioco decorativo dei tamburi contrasta amabilmente con la sobrietà delle facciate. I muri perimetrali, spessi 70 cm, sono costituiti da una nuda cortina di grossi mattoni di svariata grandezza disposti a filari regolari, legati da uno spesso letto di malta. In opera mista di pietrame e laterizio è invece la costruzione che, rafforzata da due contrafforti, sostiene la parte absidale della chiesa. Le facciate sono concluse in alto da un semplice coronamento orizzontale interrotto, al centro, da un timpano, nel quale si apre una monofora sottolineata da una ghiera di mattoni. L'entrata è collocata sul lato meridionale, essendo quello occidentale impraticabile perché a ridosso del monte. Il motivo a dente di sega corona anche l'arco a pieno centro in mattoni che sormonta il portale d'entrata, e che verrà occluso nel 1969 in seguito ai lavori di manutenzione e consolidamento intrapresi dal soprintendente Alessandro Degani.

Dall'analisi esterna dell'edificio è intuibile l'articolazione spaziale interna. Una pianta a croce greca, o a *quinconce*, inserita in un quadrato di base e triabsidata, è suddivisa in nove spazi quadrati pressoché uguali: quello centrale ed i quattro disposti agli angoli sono conclusi da cupole di uguale diametro, mentre quelli corrispondenti alle braccia della croce da volte a botte (fig. 3). Le quattro esili colonne che sorreggono la cupola mediana e suddividono il quadrato di pianta, provengono probabilmente da antichi siti romani esistenti nei dintorni.[20] I quattro sottili sostegni cen-

---

Stilo. Non essendo però elencata tra le diciassette diocesi di Calabria finora conosciute e documentate, Orsi non se la sente di appoggiare la proposta dello storico stilese. A. Venditti (*op. cit.*, 852–856) propende, invece, nel ritenerla la chiesa di un monastero in grotta attivo nelle vicinanze, per "*lo spazio assai raccolto, quale poteva essere conveniente ad una piccola comunità eremitica*". Ad ogni modo, tuttora si è propensi ad accettare l'ipotesi di un "sostituirsi e un sovrapporsi di diverse funzioni", inclusa sia quella funeraria avanzata da Cunsolo, che quella di oratorio musulmano suggerita da F. A. Cuteri (*op. cit.*, 352).

[19] Martelli, *op. cit.*, 187–192.

[20] La colonna di Sud–Est sul fusto reca incisa una croce gemmata alle estremità, un'iscrizione greca disposta intorno alle quattro braccia sembra tratta dal Salmo 118 (117), versetto 27, relativo all'Epifania: Θεὸς Κύριος επεφανεν ημην — *Deus Dominus (Christus) nobis apparuit*. Cuteri 1997 individua sul fusto della colonna di Sud–Ovest una doppia iscrizione in lingua araba: per la scritta superiore propone la *shahada*, cioè la professione di fede *LĀ 'IĀHA 'ILLĀ ALLĀH WA MUHAMMADU (?)* "*Non*



Fig. 4. Stilo, Cattolica. Interno, parete est



Fig. 5. Stilo, Cattolica. Interno, parete ovest

trali non incidono sulla sostanziale unità del vano, modulato esclusivamente dalla disposizione delle finestre concentrate sulla parete absidale e nella parte alta dell'edificio; l'apice della luminosità che si raggiunge mediante le quattro bifore della cupola centrale, contribuisce ad accentuare la direttrice verticale. La sottile gradazione della luce, così ottenuta, non solo persegue la tematica tipicamente bizantina di disciogliere in essa, e nel colore, i limiti spaziali dell'edificio, ma conferisce al piccolissimo ambiente una propria organizzazione gerarchica. Le travi lignee, tese in origine all'altezza dell'imposta degli archi e delle volte come sostiene Teodoru, e testimoniate ormai solo dai residui fori di alloggiamento, oltre ad avere una funzione statica, contribuivano a frazionare lo spazio verticalmente ed ad accentuare la sensazione di indefinita ed infinita altezza delle calotte.

Alla luce delle scarse testimonianze delle fonti, il problema dell'ambito cronologico dell'edificio ha interessato larga parte della critica che ha spaziato al riguardo dal X al XIV secolo. Attualmente prevale l'ipotesi che colloca la Cattolica tra l'ultimo quarto del X e l'inizio dell'XI secolo sulla base di alcuni confronti architettonici regionali, come il San Marco di Rossano e la chiesa di San Luca in Aspromonte, non senza trascurare il San Pietro ad Otranto, di sicura matrice bizantina. La soluzione architettonica a cinque cupole qui adottata, diffusa ampiamente nella Grecia continentale ed insulare, nonché nelle province orientali dell'Asia Minore, trae origine dal caratteristico impianto medio bizantino sviluppatosi a Costantinopoli. E' possibile quindi che questo modello planimetrico sia penetrato nel nostro territorio nazionale attraverso il Peloponneso o l'Epiro.

Ricostruzione del programma iconografico

Le pitture, che dovevano coprire quasi tutte le superfici murarie della piccola chiesa, sono palinsesti (figg. 4–5).[21] Gli affreschi non ricoprono interamente le pareti, ma sono differentemente distribuiti all'interno di esse;[22] non vi sono tracce di pittura sul soffitto, ad eccezione della volta a botte del *bema*.[23]

L'esteso programma decorativo di fine X inizio XI secolo delinea visivamente, in connessione con il rituale

---

c'è Dio all'infuori di Dio e Maometto"; per quella inferiore, invece, propone il *Basmala*, l'inno *LILLĀHI AL–HAMDU (?)* "*A Dio la lode*".

[21] In data 26 novembre 2004, sotto il patrocinio della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico e demoetnoantropologico per la Calabria (Cosenza), furono avviati all'interno della Cattolica i lavori per il "completamento del restauro degli affreschi posti sulla volta e alle pareti dell'edificio". L'impresa barese Consorzio Iconos è intervenuta su gran parte della decorazione parietale. Per la scena dell'Ascensione come per quella della *Dormitio* ad Occidente, sembra lecito parlare di "disinvolta ridipintura", contraria ad ogni criterio scientifico di restauro. Le teste degli apostoli, come la veste stessa della Vergine, sembrano testimoniare questi illeciti ritocchi. Ulteriori interventi, seppur in zone a minore impatto visivo, inducono a riflettere circa le modalità di "recupero" delle pitture. La mano del frammentario vescovo ad Occidente, ripresa più volte nei suoi contorni, manifesta imperfezione e noncuranza; inoltre, a mio avviso, a rendere maggiormente ingiustificabile il tutto, la copertura di alcuni frammenti pittorici con un'intonacatura tale da far perdere preziosi dati per la ricerca.

[22] Al fine di agevolare una migliore lettura delle diverse fasi pittoriche, queste ultime sono state evidenziate negli appositi prospetti: tavv. I–V.

[23] G. Leone (*op. cit.*, 14) sostiene che la decorazione interna della chiesa sia stata eseguita interamente per ben due volte, se non addirittura tre, scontrandosi con quanto proposto anni prima da P. Orsi (*op. cit.*, 22–23), il quale la riteneva interamente decorata solamente una volta per poi essere ripresa e rinnovata parzialmente in epoche successive. V. anche M. P. Di Dario Guida, *La cultura artistica*, in: *Storia della Calabria medievale* (n. 11), 168.



Fig. 6. Stilo, Cattolica. Parete est (prothesis), figura iconica



Fig. 7. Stilo, Cattolica. Parete est (abside centrale), san Giovanni Crisostomo

liturgico, la duplice simbologia della nuova spiritualità dell'epoca medio bizantina: la visione cosmica della liturgia celeste di Massimo il Confessore e la rappresentazione della Storia della Salvezza ad opera del patriarca Germano I di Costantinopoli.[24] Una primissima Ascensione nell'imbotte antistante il *bema*, che si offre quale simbolo di redenzione, di vittoria sulla morte e di speranza nel raggiungimento del Regno Celeste, viene a porsi al centro, tra i due poli della storia salvifica:[25] da un lato l'ipotetica immagine della Santissima nel catino,[26] e dall'altro la rara scena della Crocifissione ad occidente con l'eccezionale, quanto giustificata, partecipazione del profeta Davide (fig. 10).[27] Quest'ultimo a mio parere indossa il *loros*, quella sorta di "sciarpa imperiale", portata dal regnante nei giorni di Pasqua e

[24] Per quanto concerne l'interpretazione liturgica di Massimo il Confessore cf. *S. Massimo Confessore. La mistagogia ed altri scritti*, ed. R. Cantarella, Firenza 1990[2]; R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris 1966; per quella di Germano I cf. H.-J. Schultz, *The Byzantine Liturgy. Symbolic Structure and Faith Expression*, New York 1986.

[25] E' quasi certo che sottostante la scena dell'Ascensione visibile attualmente e ritenuta di fine XII inizio XIII secolo, fosse campita la medesima teofania come già sosteneva G. Leone (*op. cit.*, 15). Quelle che V. Pace (*Calabria bizantina*, Roma 2003, 110) identifica come "le preziose tracce della sottostante sinopia", in realtà non sono che le sagome delle tre, forse quattro aureole degli apostoli collocati sul margine sinistro, come confermerebbe lo spessore dell'intonaco che poggia chiaramente sopra: la posizione dei nimbi, inoltre, è leggermente scostata rispetto a quelli sovrastanti di riferimento; è indubbio pertanto la presenza di una fase pittorica precedente.

[26] La figura della Madre era quasi sicuramente contemplata nell'Ascensione più antica, fiancheggiata dalle palme tuttora visibili nel catino, infatti lo spessore dell'intonaco di quest'ultime chiarisce la loro appartenenza ad una fase pittorica anteriore a quella della teofania sovrastante.

[27] La maggior parte della critica concorda nel ritenere le due figure frammentarie poste ognuna al di sotto dell'imposta dell'arco della cupola di nord–ovest e sud–ovest pertinenti ad una Crocifissione riconoscendoli come santi guerrieri. E' stato possibile tuttavia avanzare delle proposte al riguardo almeno per quella di sinistra (riconoscendone Davide) e fornire un'ulteriore prova a favore della scena cristologica. La figura di destra,



Fig. 8. Stilo, Cattolica. Parete est (abside centrale), san Giovanni Crisostomo, particolare



Fig. 9. Stilo, Cattolica. Volta antistante il bema, Ascensione

Pentecoste quale simbolo della vittoria di Cristo sulla morte, come tramandano fonti attendibili quali il *De magistratibus* di Ioannis Lydus (VI secolo d. C.), il *Klètorologion* di Philotheos (IX secolo d. C.) ed il *De Cerimoniis Aulae Byzantinae* di Costantino VII Porfirogenito (905–959).[28] Altri due elementi di regalità connotano questa figura: il calzare rosso, l'unico visibile ed il frammento dorato posto al di sopra della spalla sinistra, che probabilmente per la sua precisa collocazione, il perimetro circolare ed il colore dorato che gli appartiene, ha tratto in inganno la maggior parte della critica decisa a vederne un'aureola laddove, invece, sembrerebbe una corona. Gli attributi regali finora identificati, associati ad un' "ipotesi profetica" per la presenza di un cartiglio che ipotizzo contenga il Salmo 22 (21), mi hanno portano al grande Re di Israele, Davide, l'antenato diretto di Cristo "secondo la carne".[29]

Le tre tappe della storia salvifica vengono così ad allinearsi lungo l'asse orizzontale della chiesa, ponendo la Crocifissione maggiormente in raccordo spaziale e visivo con l'ipotetica immagine della Vergine e l'Ascensione. Questa nuova disposizione appare quanto mai insolita per la fine del X — inizio XI secolo quando ancora, e per lo meno fino al XII secolo, la Crocifissione troverà posto soprattutto sulla parete est, perché meglio rifinisce il significato teologico e l'importanza sacramentale dell'avvenimento, ricordando che il sacrificio eucaristico è memoriale di quello sulla croce. Nel caso di Stilo è possibile che fosse stato "forzato" da una diversa disposizione dell'ingresso, per non perdere di vista quello considerato l'asse principale della chiesa. E' probabile, oltretutto, che volendo rimarcare l'importanza simbolica del nuovo assetto, si fosse optato per l'inserimento del profeta Davide per convalidarne l'immagine ed autorizzarne l'innovativa collocazione. Benché ignoriamo analoghi esiti iconografici, in cui il profeta presenzi sullo stesso piano narrativo riservato ai tradizionali protagonisti dell'avvenimento,[30] qui Davide, giustifica la sua privilegiata posizione rimarcando il messaggio di cui si fa garante, presentandosi quale annunciatore della venuta del

---

invece, indossa un copricapo maculato che ne cinge il volto e una veste lunga, quadrettata, con un laccio annodato in vita, abbigliamento tipico di un soldato (fig. 11). Dubito possa trattarsi di Longino, la sua posa sembra rispecchiare maggiormente quella dell'ufficiale romano che, a seguito della morte di Cristo si converte glorificando Dio dicendo "*Quest'uomo era davvero Figlio di Dio*" (Mc 15, 39).

[28] Cf. *Constantin VII Porphyrogénète*. *Le livre des cérémonies*, ed. A. Vogt, I, Paris 1935, 17–28.

[29] Sulla parete occidentale in basso a sinistra, ho riscontrato un piccolo frammento raffigurante due piedi scalzi in posizione leggermente angolare. La prova archeologica lo assegnerebbe al primo strato, il che supporterebbe l'ipotesi di un'eventuale estensione, all'intera parete occidentale, di quella che è considerata la fase pittorica più antica. P. Thoby (*Le Crucifix, des origines au concile de Trente. Étude iconographique*, I, Nantes 1959, 22–23) descrivendo l'avorio con la Crocifissione del V secolo del British Museum puntualizzava come per la prima volta si fosse applicato un principio iconografico che avrebbe perdurato fino al Rinascimento: solo Cristo e gli apostoli dovevano essere rappresentati a piedi scalzi. Ci troviamo quindi di fronte alla scena del Battesimo? Questi piedi appartengono a Cristo immerso nelle acque del Giordano? La disposizione della scena all'estremità della parete Ovest non sembra casuale, trovandosi l'ingresso della chiesa a meridione. Vi era forse nelle immediate vicinanze una vasca utilizzata per la cerimonia del Battesimo e/o per quella della Benedizione delle Acque? In tal caso la scena avrebbe commentato visivamente il rituale. Inoltre, disponendosi prima della Crocifissione ne avrebbe consolidato il significato all'interno del tema della salvezza. Chissà se all'altra estremità della parete non vi fosse rappresentata anche l'*Anastasis*.

[30] Nella Crocifissione di VIII–IX secolo campita nella chiesa cappadoce dello stilita Niceta a Kızıl Çukur, appare, a lato del portalancia, la figura di s. Giovanni Battista con un cartiglio esplicante la venuta del Messia. Nonostante il Battista goda di un forte culto in questo paese, anche in questo caso a lato del Crocefisso vi è un protagonista che, seppur non estraneo al contesto visto il ruolo di annunciatore e di profeta della salvezza, non appare frequentemente in tale ambito. La sua presenza infatti è ampiamente motivata, a completamento di un programma iconografico di ispirazione dogmatica. Cf. C. Jolivet-Lévy, *L'arte della Cappadocia*, Milano 2001, 36–37.



Fig. 10. Stilo, Cattolica. Parete ovest, figura di profeta con cartiglio

Messia e riecheggiando un imperatore bizantino "partecipante" all'evento vestendo il *loros*. Il profeta è qui "scelto" quale inviato per trasmettere la Parola e la Salvezza di Dio. Come l'imperatore diviene immagine cerimoniale istituzionalizzata del Signore Dio in terra, così il profeta appare nel ruolo di messaggero tra il popolo. La sua presenza, infatti, all'interno di un programma cristologico mostra l'intento visivo e concettuale di stabilire una concordanza tra la profezia annunciata e l'evento connesso alla vita di Cristo. Acquisisce maggiore credibilità agli occhi dei fedeli (che nel sovrano riconoscono la perfezione morale), ricordando loro che da Lui è autorizzato a presenziare a questo Trionfo dell'Ortodossia. Lo stesso Salmo 22 (21) il cui testo sembra stato scritto sul cartiglio, facendo riferimento al dogma cristiano, rafforza l'asse orizzontale ovest-est, concretizzando visivamente il legame tra l'Incarnazione ed il sacrificio redentore.[31] Questo probabilmente spiega perché nella chiesa georgiana della Madre di Dio a Timotesubani (inizi XIII secolo), l'eccezionale figura di Davide che campeggia nella parete di fronte alla Crocifissione veste la più comune clamide.[32] Forse in questo contesto non vi era la necessità di legittimare ulteriormente la sua presenza, rimarcando una concordanza visiva, tra l'altro già evidenziata dai versetti del Salmo 22 (21), 12–19, riportati sul suo filatterio; già separato dall'evento in sé, il profeta persegue nel suo ruolo di messaggero della venuta del Salvatore, ed a lui è lecitamente destinata un'ubicazione che ne anticipi la Sua visione.

L'insolita collocazione ad ovest della Crocifissione conduce lontano dalla Calabria e dal X — XI secolo non essendoci pervenute, in loco, testimonianze essenziali, o perlomeno fondate, a dimostrare sia un'eventuale precedente sua diffusione, che un suo protrarsi nei secoli a venire, almeno per quanto riguarda l'Italia meridionale.[33] Le documentazioni rimasteci delineano un'inversione di tendenza risalente al XIII secolo, che vede la Crocifissione apparire con una frequenza maggiore nella parete occidentale, in diverse province dell'*hinterland* imperiale, area balcanica ed Asia Minore in *primis*. Due esempi che ritengo particolarmente interessanti vedono non solo la Crocifissione campeggiare ad ovest, ma anche l'eccezionale presenza all'interno della scena cristologica di una figura profetica, solo apparentemente estranea all'evento in sé. Nella Crocifissione della chiesa serba della Madonna Benefattrice di Studenica, vi è l'insolita presenza di due profeti, Mosè e Isaia, a mezzobusto con cartiglio, fluttuanti tra le stelle e gli angeli.[34] In questo caso i profeti accentuano la loro dimensione eterea visionando dall'alto l'evento da loro annunziato. Diversamente nella Cattolica il profeta Davide presenzia a lato della Crocifissione (come vedremo accadrà a Gradac) ed allo stesso livello del centurione collocato sulla destra, partecipante all'evento. E' possibile che sia prevalsa la volontà di affidare a Davide il ruolo di "testimone" della realtà della Redenzione, compito solitamente espletato storicamente da Costantino ed Elena? Mostrarlo nella sua "umanità" avrebbe inciso sulla realtà del programma dogmatico raffigurato? Nella chiesa serba della Madre di Dio, appartenente al complesso monastico di Gradac e fondata probabilmente nell'ultimo quarto del XIII secolo, la deteriorata scena della Crocifissione campeggia anche in questo caso sulla parete ovest.[35] Qui si mescola alla "folla tradizionale", un'insolita figura ritratta frontalmente e con la mano sinistra, l'unica visibile, che accenna al gesto della parola (figg. 14–15). Un piccolo copricapo cubico trattenuto da un velo, che gli iconografi bizantini attribuiscono ai grandi sacerdoti e patriarchi biblici, incornicia il volto assieme ai lunghi capelli che ricadono sulle spalle e alla folta barba; lo sguardo è severo e pare rivolto leggermente alla sua sinistra; ha una lunga veste rosea cinta alla vita da una fascia, che ricade sul suo fianco sinistro, analoga a quella indossata dagli antenati di Cristo. E' possibile che possa trattarsi del profeta Elia, colui che verrà prima che giunga *il giorno grande e terribile del Signore* (Malachia 3, 23): la sua presenza qui è indiscutibile, seppure inconsueta, in quanto secondo i testi apocalittici egli farà ritorno alla fine dei tempi, per testimoniare contro l'Anticristo e per annunciare la Seconda *Parusia*. Se di Elia, il tipo veterotestamentario di Cristo, si tratta, al fedele si

[31] Cf. Sal 22, 10–11.

[32] Cf. E. L. Privalova, *Rospis' Timotesubani. Issledovanie po istorii gruzinskoĭ srednevekovoĭ monumental'noĭ zhivopisi,* Tbilisi 1980, fig. XIX.

[33] Un'eccezione al riguardo, nonostante rientri nell'ambito occidentale, è costituita dall'esempio romano di Sant'Urbano alla Caffarella, datato al tardo XI secolo. La scena della Crocifissione, nella quale sono raffigurati i donatori che ottengono la redenzione partecipando all'Evento in qualità di testimoni, è collocata ad occidente sopra la porta d'ingresso alla chiesa. A tale proposito v. K. Noreen, *Lay Patronage and the Creation of Papal Sanctity during the Gregorian Reform: The Case of Sant'Urbano alla Caffarella, Rome*, Gesta XL/1 (2001) 39–59. Tengo a specificare che gli esempi riportati nel testo hanno solo valore esemplativo, per l'incertezza nell'esistenza di ulteriori scene della Crocifissione ad ovest.

[34] S. Ćirković, V. Korać, G. Babić, *Studenica Monastery*, Belgrade 1986, 73, 78. Per un appunto riguardante la decorazione pittorica della "Nemanjakirche" cf. anche R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien: vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Gießen 1963, 19–22 e le piante 8–11 corredate di accurati alzati esplicativi nella disposizione delle scene.

[35] Cf. O. Kandić, *Le monastère de Gradac*, Belgrade 1991.



Fig. 11. Stilo, Cattolica. Parete ovest. Figura di centurione, particolare

prefigurerebbe un forte parallelismo tra il Sacrificio Redentore ed il confortante ritorno glorioso del Salvatore alla fine dei tempi. Volendo rimarcare il messaggio dogmatico di cui si fa garante, si è scelto di accostarlo iconograficamente ai grandi patriarchi biblici, così come Davide nella Cattolica ai solenni imperatori bizantini? Non è da escludere nemmeno possa trattarsi del profeta rappresentato nella Crocifissione di Studenica, Mosè. Anche Dionisio di Furnà nella sua Ermeneia suggerisce l'immagine di Mosè nella Crocifissione e cita lo stesso verso della Bibbia riportato sul filatterio del profeta sia a Studenica che a Chilandar. Sempre nella penisola balcanica incontriamo in Macedonia, a Prilep — Varoš, nella chiesa di San Nicola una Crocifissione che occupa l'intero terzo livello della parete occidentale spartendola unicamente con la scena di Cristo che sale alla croce; hanno di fronte a sé nell'abside, come a Studenica, l'immagine di Maria Platytera nella conca e l'Ascensione nella lunetta dell'arco absidale. Nelle restanti pareti, invece, si snoda su un doppio registro l'intero ciclo cristologico che esordisce con l'Annunciazione nell'abside per concludersi con la *Koimesis*, posta tra la Crocifissione e la sovrastante Trasfigurazione.[36] Più a sud, a Kastoria, nella Panagia Mavriotissa, la Crocifissione datata alla prima metà del XIII secolo, si presenta con i soliti protagonisti incontrati più volte ed in aggiunta, come a Studenica, il gruppo delle pie donne che sostiene, nonostante si chini in avanti, il corpo della Vergine seguendo un'iconografia simile alla cipriota San Eracleide.[37] Nella lontana Cappadocia, invece, due chiese rupestri del XIII secolo nella località di Tatlarin, la chiesa A e la vicina chiesa B, ci forniscono un'altra traccia per poter asserire l'uso ormai comune, a questo periodo, di questo modello dispositivo.[38]

[36] Per un accenno alla chiesa di San Nicola cf. Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, 28, e le piante 19a e 19b.

[37] Cf. E. Marcato, *Il tema della Crocifissione a Cipro tra Oriente ed Occidente: San Eracleide a Kalopanayotis*, Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina 41 (1994) 530–531.

[38] Nel primo edificio la nuova collocazione della Crocifissione ha causato probabilmente l'inversione dello schema tradizionale dell'Ingresso a Gerusalemme rappresentando Cristo volto verso sinistra, raffigurato all'estremità occidentale della parete settentrionale attigua, al di sotto dell'*Anastasis* presente sullo spiovente settentrionale della volta. L'abside, invece, accoglie come di consueto l'immagine della *Theotokos*. Nella chiesa B, invece, la scena si colloca fra la Visita delle Mirofore al sepolcro e *l'Anastasis*, mentre l'Ultima Cena ed il Tradimento di Giuda sono



Fig. 12. Stilo, Cattolica. Parete ovest. Vergine dell'Annunciazione



Fig. 13. Stilo, Cattolica. Parete ovest. Particolare del palinsesto con san Giovanni Battista e l'arcangelo Gabriele

Per quanto sia necessario tenere in considerazione, per ognuna, la destinazione del luogo decorato, il suo funzionamento liturgico ed il contesto della creazione, è evidente, da quanto riportato, la continuità della preminenza riservata a questa scena cristologica. La Crocifissione della Cattolica, alla quale una datazione entro l'XI secolo mi sembra lecita, ci offre il tentativo di un primo approccio verso questa nuova tipologia rivelando una preparazione liturgica ed esegetica degli ideatori della decorazione, conoscitori dei salmi e della simbologia di corte imperiale, non potendosene escludere peraltro una loro provenienza dalle aree più strettamente imperiali. Resta da chiarire se la Cattolica debba considerarsi la fonte dalla quale è stato attinto un nuovo modello dispositivo che, in seguito all'itineranza monastica del X e XI secolo, movendo verso il nord attraverso la Lucania, la Campania ed oltre, verso il Lazio e la Puglia ad est, trovò molto presto terreno fertile per una sua diffusione. Se l'ipotesi fornita dalla Safran per la collocazione ad ovest della Crocifissione nel San Pietro ad Otranto è fondata, è possibile che il nuovo modello dispositivo, che tanta fortuna trovò soprattutto in area balcanica, abbia fatto "ritorno" nel XIV secolo nel nostro meridione d'Italia e nella struttura architettonica a *cross-in-square* dopo essersi adattato precedentemente ad altri modelli costruttivi.[39] Non dimentichiamo che la Puglia è sempre stata un ottimo ponte sull'Adriatico, basti pensare agli innumerevoli contatti intrapresi con la Serbia tra il XII ed il XIV secolo.[40]

La prima fase pittorica di fine X inizio XI secolo, è rappresentata anche dall'effige isolata di una figura campita nello sguancio destro della *prothesis* (fig. 6).[41] Anch'essa sembra stabilire una rispondenza simbolico-liturgica con lo spazio di appartenenza. Se si trattasse di una figura maschile, un santo martire, avrebbe sia una collocazione consona all'interno dello spazio sacro che una veste appropriata al suo ruolo, una "rivisitata" clamide, costume da parata per eccellenza, che secondo il rituale imperiale veniva indossato dall'Imperatore sia al momento del trasporto dei sacri doni all'altare, che in occasione del suo stesso funerale, al momento della deposizione sul "letto da parata". Come specifica il *De Cerimoniis* del Porfirogenito, viene indossata col *divitision* in occasione dell'*Hypapante*, Pentecoste e Domenica delle Palme. E' possibile pensare, inoltre, che la figura del santo militare posizionato più in basso, ed oggi allo stato di frammento, appartenente alla terza fase decorativa della parete absidale che la successione temporale potrebbe datare alla fine del XIII secolo, possa essere stato influenzato da una precedente figura maschile?[42] Nonostante tutto, la maggior parte degli studiosi la ritiene una figura femminile e la veste che indossa si presta ad una doppia interpretazione. Il lungo abito color mattone, che nel motivo a girocollo ricorda quello di Sant'Agnese nell'omonima chiesa romana, sembra fasciare il lato destro della figura (dalmatica diagonale?), girare dietro per poi essere raccolto dal braccio sinistro, non visibile, come mostrerebbe il risvolto sul fondo;[43] l'orlo, con la stessa decorazione quadrettata, potrebbe appartenere, invece, ad una bianca tunica indossata al di sotto (*divitision*?) e visibile in parte sul lato destro; la veste di una delle sante del Tempietto di Santa Maria in Valle a Cividale potrebbe chiarire meglio questo complesso gioco di sovrapposizioni.[44] Sul lato sinistro af-

---

rappresentati nel braccio meridionale della chiesa che costituiva forse un piccolo annesso funerario. Cf. Jolivet-Lévy, *op. cit.*, 251–253.

[39] La chiesa di San Pietro ad Otranto, datata fine X inizio XI secolo, è un'ulteriore testimonianza, oltre alla Cattolica, al San Marco di Rossano e al San Basilio (oggi Sant'Andrea) di Trani, della diffusione nel meridione d'Italia della tipica chiesa medio-bizantina con croce inscritta in un quadrato che avrà un largo impiego almeno a partire dalla fine del IX secolo. Per gli affreschi della chiesa di San Pietro ad Otranto, con particolare riguardo a quelli del secondo strato, cf. L. Safran, *San Pietro at Otranto. Byzantine Art in South Italy*, Roma 1992, in particolare 301–410.

[40] Al riguardo cf. M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991, 110–261; V. Pace, *Il Mediterraneo e la Puglia: circolazioni di modelli e di maestranze*, in: *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, ed. R. Cassano, R. Lorusso Romito, M. Milella, Bari 1998, 287–300; R. Lorusso Romito, *La Puglia e i rapporti con l'Oriente balcanico tra il XII ed il XIV secolo*, in: *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia. Gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Fresaka del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, Ferrara 1999, 165–183.

[41] Cf. Orsi, *op. cit.*, 25; Leone, *op. cit.*, 14; Di Dario Guida, *La cultura artistica*, 167.

[42] Il frammento che affiora nella *prothesis* e misura circa 70 cm. in altezza partendo direttamente dal suolo, facendo fede esclusivamente alla prova visiva, è quasi certo essere posteriore, ma forse non contiguo nel tempo, alla figura nimbata campita al di sopra. Sembrerebbe rappresentata la parte inferiore della veste di un santo militare. Una corta tunica rossa orlata con una greca bordata d'azzurro e pallini bianchi, con un motivo floreale stilizzato al suo interno; le gambe (?) sembrano lasciate scoperte dal ginocchio, probabilmente indossava una calza bianca decorata con fasce orizzontali blu e con un doppio motivo a rondine capovolta; dietro la figura è visibile un'ampia macchia di colore rosso con striature verticali blu, forse un tendaggio o parte dell'abito (manto?). La funzione protettrice che è chiamato a svolgere necessariamente, e non casualmente si associa alla *prothesis* nella quale è posto, luogo assimilato dai commentatori liturgici a Betlemme o alla mangiatoia, e dove la preparazione delle oblate è interpretata come il simbolo della venuta di Cristo sulla terra e del primo periodo della Sua vita. I santi militari, quali difensori dell'Impero vengono assimilati alla cosiddetta *militia Christi*, ed essendo anche i protettori contro tutte le forme del Male, i fedeli li invocano a loro protezione.

[43] Per l'esempio romano v. H. Brandenburg, *Le prime chiese di Roma, IV–VII secolo. L'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milano 2004, 245, fig. 152.

[44] Per quanto riguarda l'esempio friulano v. H. Torp, *Il Tempietto Longobardo. La cappella palatina di Cividale*, ed. V. Pace, Cividale del Friuli 2006, fig. 15.

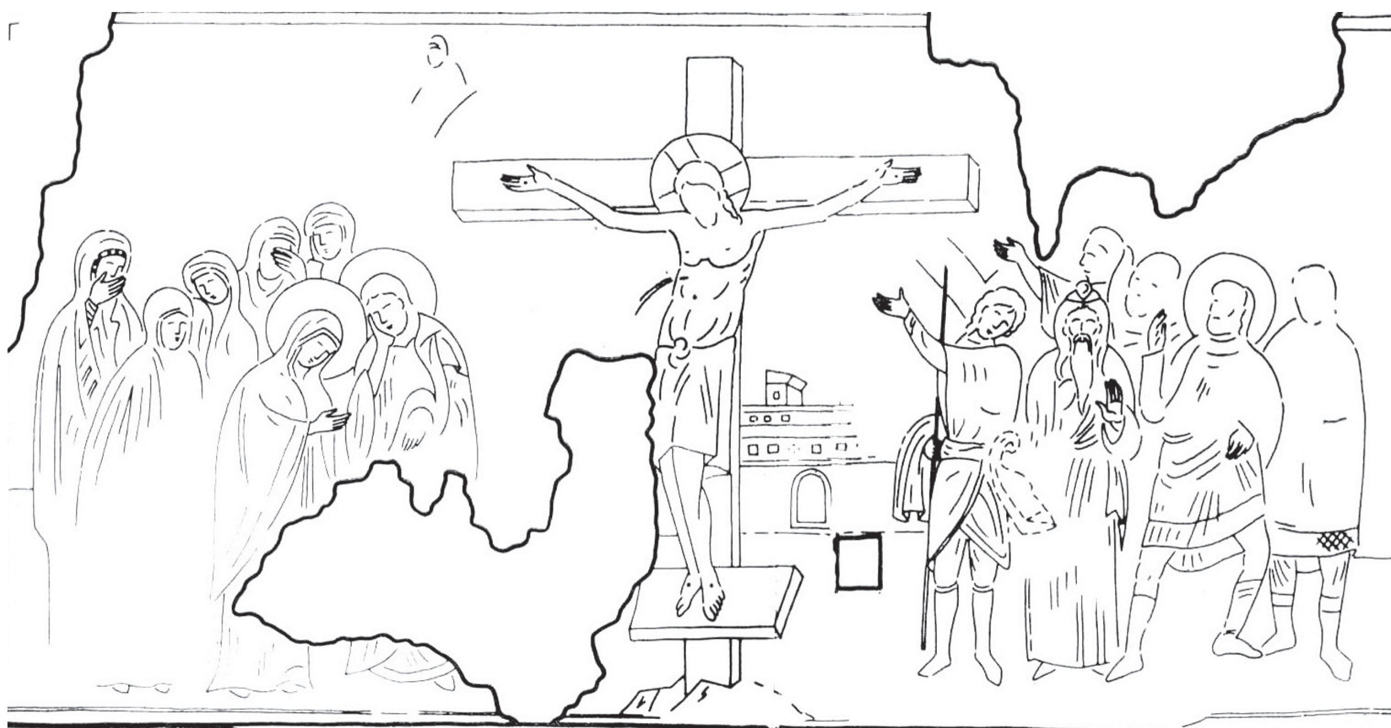


Fig. 14. Gradac, chiesa della Madre di Dio. Parete ovest, Crocifissione (disegno: B. Živković)

fiora un'ulteriore fascia bianca, maggiormente pieghettata, che non è escluso possa essere un velo fissato al capo.[45] La seconda ipotesi prevede, invece, la lunga veste color mattone giungere sino ai piedi, includendo anche l'orizzontale orlatura; le fasce bianche visibili lateralmente potrebbero entrambe essere quel lungo velo che, raccolto da almeno un braccio alla stregua di Sant'Apollinare Nuovo, San Vincenzo al Volturno, o il lembo di un manto come in San Sebastianello, contribuisce al senso ritmico della figura. La seconda ipotesi non motiva comunque il risvolto della veste visibile in basso a destra. Piccoli ornati color porpora disposti entro una quadrettatura obliqua, conferiscono all'indumento un tono aulico ed un'estrema raffinatezza. Potrebbe trattarsi di una donna aristocratica, la cui formazione si è deciso di ostentare, non con la croce simbolo martiriale, ma con lo stesso attributo solitamente riservato a profeti ed apostoli, il rotolo, o meglio ciò che ne rimane, le estremità dell'*umbilicus*, cioè le *cornue*. L'appartenenza ad un certo rango elevato sembra palese, visto anche il privilegio di avere un posto d'onore all'interno del Santuario, l'abside di sinistra destinata al così detto rito della *prothesis*, assegnato alla preparazione del pane e del vino, in connessione con la celebrazione eucaristica.[46] Ad esclusione della Vergine, riferimento all'Incarnazione, e di Anna Sua madre, la collocazione di figure femminili nella zona absidale, pur restando un'eccezione, può essere legata al desiderio di un donatore di collocare l'immagine della sua interceditrice il più vicino possibile al santuario, o dettata dall'eccezionalità del caso e dall'eventuale significato simbolico assegnato alla stessa.[47] Eccezionalmente, ad alcune figure femminili laiche era concesso l'ingresso al Santuario, così come le donne

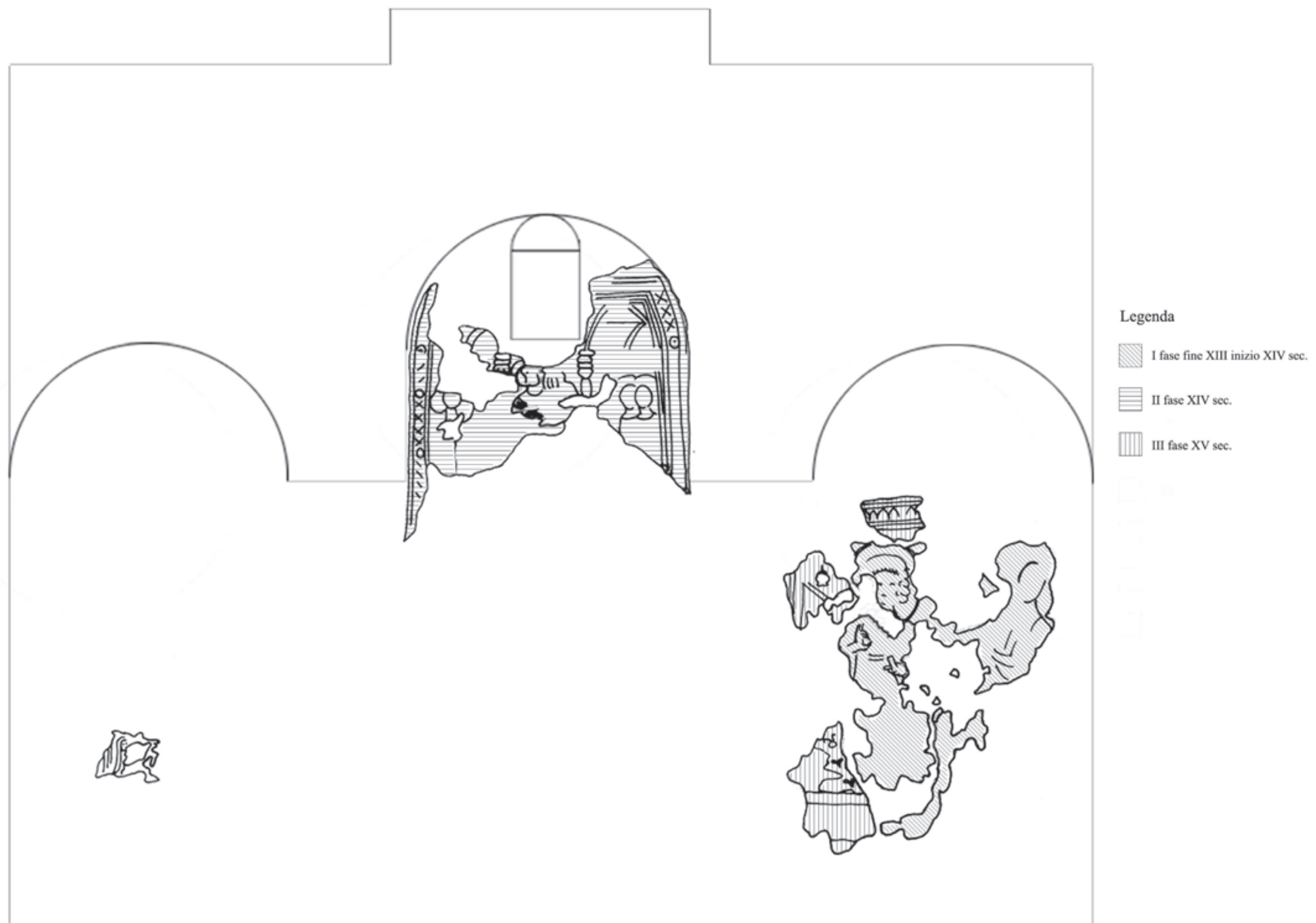


Fig. 15. Gradac, chiesa della Madre di Dio. Parete ovest, Crocifissione, particolare

[45] La lunghezza di questa bianca fascia è inferiore alla veste color mattone, il che esclude una loro unione. Non è pensabile sia parte del *divitision* sottostante, anzi, l'abbondanza di pieghe farebbe pensare ad una stoffa più leggera, soggetta a movimento.

[46] L'evoluzione della simbologia liturgica che ha interessato la *prothesis* e conseguentemente il rituale a questa connesso abbraccia un lasso di tempo che va dall'VIII all'XI secolo. Per un esauriente quadro relativo alla protesi v. M. Mandalà, *La protesi della liturgia nel rito bizantino-greco*, Grottaferrata 1935, nello specifico 97–107.

[47] Cf. Jolivet–Lévy, *op. cit.*, 383–385.



Tav. I Stilo, Cattolica. Prospetto parete nord

imperiali e le diaconesse potevano ricevere la comunione entro lo spazio sacro[48] e la stessa ordinazione delle diaconesse, istituita nel III secolo, sappiamo che aveva luogo nel *bema*.[49] Non sembra quindi così azzardato pensare alla raffigurazione della regale Caterina d'Alessandria, essendo molto popolare il suo culto in Italia Meridionale ed associato spesso a quello di Santa Margherita.[50]

E' importante sottolineare come in una chiesa subdiale quale è la Cattolica ed in una fase pittorica nella quale hanno partecipato probabilmente maestranze italo-greche legate a tradizioni conservatrici comnene, vi sia un parallelo con il repertorio iconografico delle chiesi rupestri specialmente pugliesi (l'assonanza per questo iconismo rimanda direttamente ad un'ascendenza costantinopolitana), accordando immagini devozionali con scene isolate come l'Annunciazione.[51] Il margine sinistro della parete occidentale non è certamente la sede più privilegiata per l'Evento che dà inizio all'intera Storia Salvifica. La presenza però di una scena come l'Annunciazione, in grado di anticipare e compendiare l'intero *iter* della Salvezza, non comporta necessariamente la presenza di un ciclo cristologico, perché può apparire anche come icona ed il vescovo rappresentato sotto l'intradosso della cupola di Nord Ovest lo potrebbe confermare. Non è possibile stabilire se la Vergine fosse rappresentata stante o, come più comunemente apparirà dal XII secolo, seduta in trono,[52] tanto meno se il seggio rispecchiasse quello dell'Annunciazione di Otranto (seconda metà XIII secolo) senza spalliera e con il solo cuscino, tipico del medio bizantino (fig. 12).[53] Un piccolo frammento rosato, che riprendeva l'incarnato del volto di Maria, affiorava appena sotto la sua testa e credo potesse riferirsi alla mano che ella porta al petto, simbolo di sottomissione alla decisione divina e riscontrato frequentemente in epoca medio bizantina.[54] E' possibile, data la presenza di un nero tratto obliquo, che la mano si presentasse in posizione diagonale con il dorso, come nell'Annunciazione della chiesa ipogea di Sotterra nei pressi di Paola (prima metà XII secolo) ed in quella di Santa Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo (inizio XIII secolo).[55] Seb-

[48] R. F. Taft, *Women at Church in Byzantium: Where, When–and Why?*, DOP 52 (1998) 70, recupera l'esempio di Pulcheria (399–453), sorella dell'imperatore Teodosio II (408–450) ed augusta dal 414, le cui pretese sembrano oltrepassare la "soglia imperiale": giustificava la sua entrata nel Santuario in quanto imitatrice di Maria *Theotokos*, considerandosi sposa di Cristo. Cf. T. E. Gregory, A. Cutler, *Pulcheria*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, III, New York–Oxford 1991, 1757–1758.

[49] Cf. Taft, *op. cit.*, 63–87.

[50] E' difficile poter prevedere che l'apparizione di Caterina, in questa primissima fase pittorica, possa aver influenzato in qualche modo le raffigurazioni successive di Margherita all'interno della Cattolica sulle pareti ovest e sud. Nostro malgrado, la testa della figura risulta notevolmente danneggiata, mentre del nimbo resta solo una flebile linea di contorno.

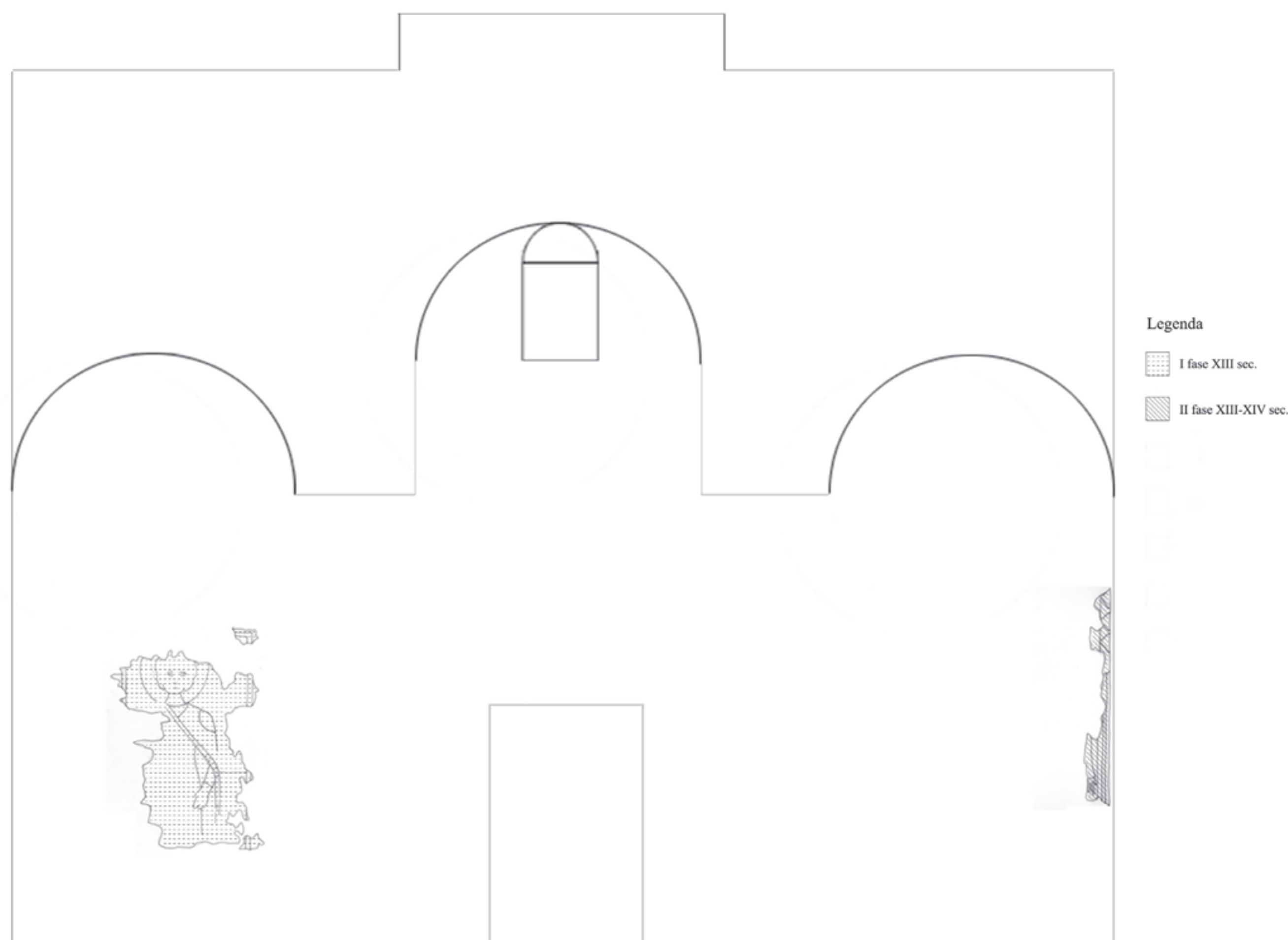
[51] Cf. V. Pace, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX–XIV)*, in: *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980.

[52] Per l'iconografia dell'Annunciazione v. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916, in particolare 67.

[53] Cf. Safran, *op. cit.*, 302–303, ed in particolare figg. 33–34.

[54] Purtroppo attualmente il piccolo frammento non è più visibile perché cancellato dai restauri che hanno interessato la Cattolica nel corso del 2005.

[55] Per l'Annunciazione di Paola cf. V. Pace, *La pittura medievale nel Molise, in Basilicata e Calabria*, in: *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*,



Tav. II Stilo, Cattolica. Prospetto parete sud

bene la superficie di entrambi i frammenti sia piuttosto abrasa, è possibile tuttavia scorgere un accentuato linearismo che, con un pennello sottile ed un tratto talora insicuro ed impreciso, evidenzia le forme ed i pochi tratti del volto rimasti. L'occhio sinistro della Vergine, in particolare, crea al margine una leggera curva verso l'alto, mentre la sottile linea della palpebra superiore si unisce a quella più spessa dell'arcata sopraccigliare, come è visibile negli affreschi del primo strato di Otranto (tardo X — inizio XI secolo). L'elemento lineare è fortemente stilizzato, mentre un minuzioso modellato sembra interessare la sola Vergine, ponendo in risalto le membra con una leggera linea d'ombra sotto l'occhio, nonché a lato della scomparsa canula nasale ed al di sotto del mento, sebbene la tonalità grigiastra faccia più credere sia solo segno del "tempo trascorso". L'ovale del volto della Vergine, che ricorda quello della stessa nella Presentazione al Tempio nella Cappella Palatina (circa 1143), delimita una fronte ampia per poi assottigliarsi sul mento addolcendo in qualche modo i lineamenti del viso, comunicando un'espressione serena e quasi distaccata. La figura del vescovo, serrata nella sua rigidità frontale ed immobile nei suoi gesti prestabiliti, ricorda i vari San Nicola di Scalea e Mottola dell'XI secolo, nonché il pannello di Poggiardo col vescovo di Myra affiancato alla Vergine, di fine XI secolo;[56] l'espressione non si coglie ma la severità e la profonda spiritualità che lo accompagna, sicuramente era riflessa anche nel volto. I colori appaiono compatti e severi ed in un certo qual modo manifestano l'atteggiamento "ispirato" dei protagonisti. Una datazione al XII secolo, entro la prima metà, mi sembra lecita.

Un carattere in parte conservatore, almeno per ciò che attiene la scelta e la disposizione dei programmi iconografici quali esplicito rinvio alla liturgia in piena consonanza con l'ecumene bizantina, sembra trasparire nel corso del XII secolo ed in un secondo momento a cavallo già col XIII secolo. Lo testimonia sia il ripetersi della medesima teofania nell'imbotte antistante l'abside centrale, che l'ipotesi che ad una fase successiva a quella dei santi vescovi, s. Giovanni Crisostomo, s. Basilio e s. Nicola, si sia sviluppata in almeno due absidi una raffigurazione iconica nella parete absidale.[57] La scena dell'Ascensione largamente danneggiata e diversamente datata dall'XI al XIII secolo ed ancora oltre, è stata al centro di una *vexata quaestio* (fig. 9).[58] La scena nel suo

ed. C. Bertelli, Milano 1994, 287 fig. 369; per quella di Monte Sant'Angelo cf. Falla Castelfranchi, *op. cit.*, 164, fig. 140.

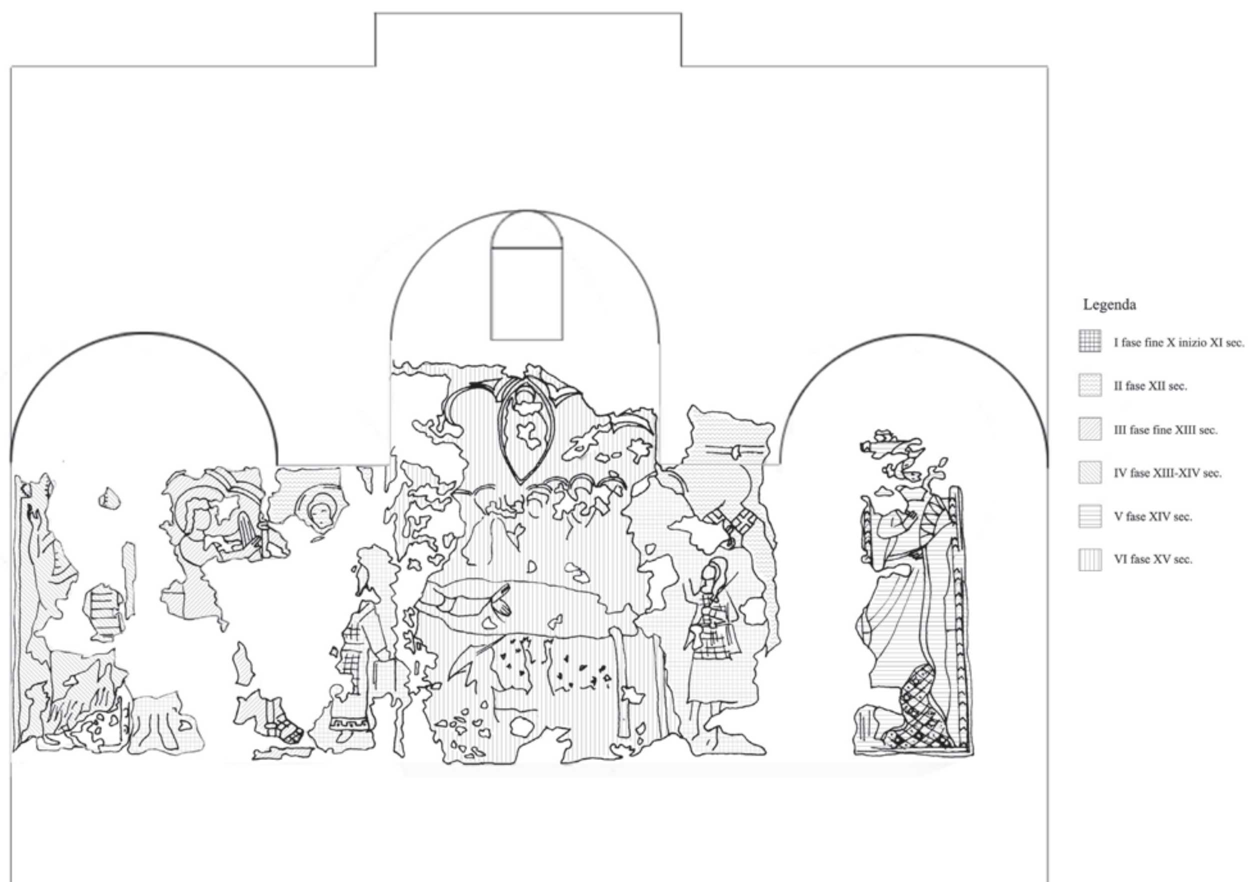
[56] Per gli esempi riportati v. C. D. Fonseca, *La civiltà rupestre in Puglia*, in: *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*; Falla Castelfranchi, *op. cit.*; Pace, *Calabria bizantina.*

[57] Sia il frammento al di sotto di s. Giovanni Crisostomo, che quello campito nel *diakonikon* mostrano parte di una veste, che in almeno un caso lascia scoprire un piede. I frammenti si collocano ad una altezza molto prossima al suolo, lasciando intendere che la "nuova" sequenza iconica ha inizio ad un livello inferiore rispetto al precedente, forse pensando all'aggiunta di un registro sovrastante L'ipotesi che possa trattarsi di un'altra teoria di vescovi non è comunque da escludere, infatti, alla data alla quale si fanno risalire i precedenti Padri, fine XII inizio XIII secolo, essi sono ancora raffigurati frontalmente, almeno in Italia meridionale come si può constatare in Santa Maria delle Cerrate. E' più probabile però vi fosse rappresentata una sequenza di santi martiri racchiusi entro la tradizionale cornice rossa, dati anche i toni pastello delle vesti in questione.

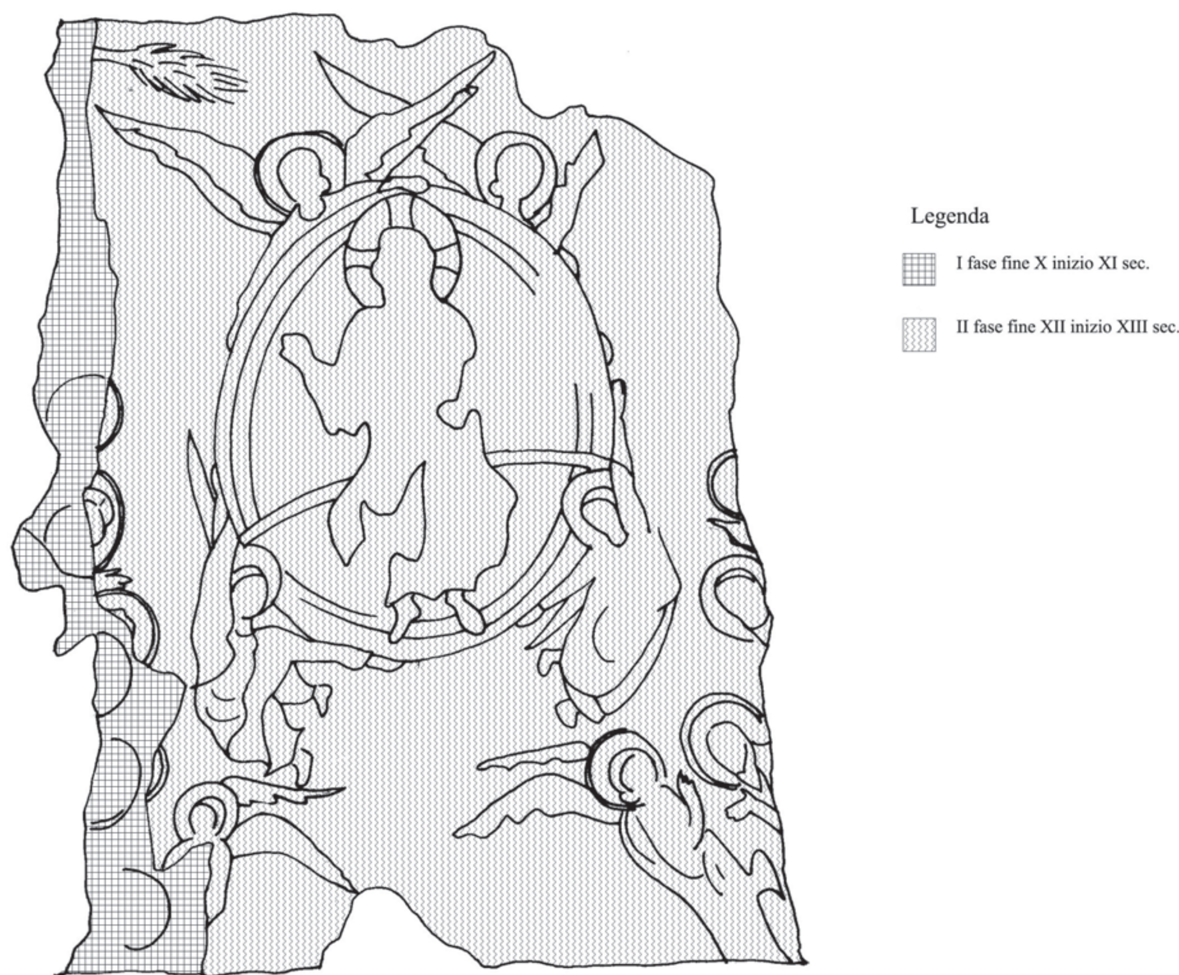
[58] P. Orsi (*op. cit.*, 29) la assegna ad un inverosimile XV secolo; M. Falla Castelfranchi [*Disiecta membra. La pittura bizantina in Calabria*



Tav. III Stilo, Cattolica. Prospetto parete est



Tav. IV Stilo, Cattolica. Prospetto parete ovest



Tav. V Stilo, Cattolica. Prospetto volta

insieme, nonostante una rigida simmetria di fondo, soprattutto per quanto concerne la postura speculare degli angeli che sorreggono la mandorla, vede spezzare quest'armonia dalle inattese acrobazie e torsioni di almeno due delle potenze angeliche. La scarsa profondità data alla composizione ed il sobrio paesaggio scandito da stilizzate fronde di ulivo frapposte agli apostoli, convivono con un uso abbastanza sapiente dello spazio a disposizione; gli angeli interlocutori sono infilati, seppur scomodamente, negli angoli della volta quasi a riproporre la "tradizionale" collocazione degli stessi sui pennacchi della cupola, mentre gli apostoli sono posizionati ad un altezza tale che permettesse loro di affiancare la Madre, che si suppone fosse nell'abside. Un accentuato linearismo ritaglia le forme che sembrano acquistare volume e ne delinea i tratti salienti del volto, evidenziando comunque una certa rotondità risaltata dalle sole gote lievemente più rosate, marcando le sopracciglia, il biancore del globo oculare ed il tipo comneno del naso adunco.[59] Se per gli angeli non possiamo parlare di volti a carattere prettamente ritrattistico, nei tre apostoli sopravvissuti, invece, i lineamenti propri del volto pienamente individuabili consentono di identificare Paolo, il primo a destra, e forse Giovanni subito dietro, anch'egli con incipiente calvizie, capelli e barba appuntita bianca come appare in San Giusto a Trieste (prima metà XII secolo).[60] Le figure, pur sempre monumentali e conformi ad un equilibrato schema di base, tentano di muoversi liberamente e spontaneamente, le vesti ondeggiano al vento ma le pieghe, ancora piuttosto calibrate e composte, non acquistano il volume del XIII secolo. Quelle del Cristo rivelano appena le forme accennando timidamente a pochi disegni geometrici, mentre quelle dell'angelo a sinistra, in particolare, risultano più audaci e maggiormente modellate con sfumature pittoriche ed abili lumeggiature. Il colore risulta particolarmente attraente, una combinazione di tinte tenui e leggere fra cui risaltano l'azzurro, il rosso nelle sue varie sfumature, il bianco, il marrone chiaro, il bruno rossiccio e l'ocra, che contrastano con la carnagione ambrata. Le pennellate ardite e larghe, di cui il XIII secolo farà

(secoli X–XIV), in: *Calabria bizantina. Testimonianze d'arte e strutture di territori. Atti dell'VIII e IX incontro di studi bizantini (Reggio Calabria: 1985–1988)*, Soveria Mannelli 1991, 36–37] invece, la retrocede a metà XIII secolo. V. Pace (*Calabria bizantina*, 107–110) è incline ad un XI secolo.

[59] Come accennato nel testo, la sola nota di colore o sfumatura che appare sull'incarnato ambrato del volto degli angeli, è il rosato delle guance. Nel complesso, a mio avviso, il volto appare piatto, lineare e privo di giochi chiaroscurali o luministici, tanto da trovare delle rispondenze, seppur azzardate, con gli affreschi della cripta di Santa Maria degli Angeli di Poggiardo (fine XII secolo), ed in particolare con gli arcangeli Michele e Gabriele dell'abside centrale. Non volendo entrare nel merito della questione alquanto dibattuta, vorrei ricordare solamente come gli affreschi di Poggiardo, così come quelli di San Biagio, siano stati riflessi della produzione pittorica cipriota del XII e XIII secolo. Cf. V. Pace, *Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana*, Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina 32 (1985) 259–298.

[60] Cf. M. Mason, *Il complesso cattedrale di San Giusto a Trieste e la sua decorazione musiva: la genesi degli edifici medievali in una prospettiva storica*, in: *San Giusto e la tradizione martiriale tergestina: nel 17. centenario del martirio di San Giusto e per il Giubileo d'oro sacerdotale di Mons. Eugenio Ravignani Vescovo di Trieste*, ed. G. Cuscito, Trieste 2005.

ampio uso, che notiamo soprattutto nelle ali e nelle vesti concedono leggerezza e movimento alle figure. Inoltre, l'espediente pittorico della pennellata color ocra che l'artista usa per evidenziare le pieghe delle vesti azzurre, creando un elegante e delicato effetto luminoso, si ripete nel *phelónion* del s. Giovanni Crisostomo sottostante (fig. 7). E proprio qui emerge l'abilità dell'artista nel saper dosare, calibrare e controllare la materia pittorica a disposizione. Il carattere prettamente ritrattistico ed intriso di forte spiritualità, che si mostra negli esempi metropolitani del XII secolo da Nerezi a Vladimir, è accentuato da una mirata stesura cromatica che nei toni dell'ocra quasi aggredisce il volto di Crisostomo. La scelta di usare il blu per le croci che decorano il *phelónion* e l'*omophórion* anziché il nero, consueto per i vescovi a partire principalmente dal XIII secolo, è forse in parte dettata dallo sperimentalismo pittorico di inizio secolo volto a gamme cromatiche più delicate. Giovanni Crisostomo benché serrato all'interno di una cornice, conforme alla più comune tradizione iconica bizantina, trova il modo di evaderla, e calpestandola con il piede destro conquista la spazialità di cui ha bisogno per inserirsi appieno nel XIII secolo. Così come la sua espressione, con gli occhi ruotati verso il centro dell'abside (fig. 8), quasi a cercare lo sguardo di s. Basilio nello sguancio sinistro, assicura un ruolo "attivo" nella funzione liturgica, nonostante la posa immobile e rigidamente frontale sembri ridurre la "partecipazione" liturgica dei tre. Non è tuttavia da escludere che lo sguardo di Crisostomo fosse rivolto verso la finestra al centro dell'abside, simboleggiante il Cristo, fonte di luce.[61] La sottile e raffinata qualità pittorica sembra leggermente scostarlo dai restanti protagonisti della zona absidale, ancorati ad una compattezza cromatica e ad un linearismo piuttosto marcato. Nonostante il loro carattere fisionomico rispecchi fedelmente quello tramandato dalla tradizione, il loro stato di degrado rende comunque difficoltoso un più approfondito approccio stilistico.

Alla fine del XIII secolo si è ipotizzato potesse avere inizio un intero rinnovamento della decorazione pittorica, riproponendo gli schemi tracciati il secolo precedente.[62] La nuova Annunciazione, appartenente al terzo strato del palinsesto della parete occidentale e qui rappresentata dall'arcangelo Gabriele, è andata a sostituire la precedente e si inserisce appieno nel panorama italo-meridionale oramai svevo: da un lato ancorato alla cosiddetta maniera greca ed al conservatorismo locale che ricorre a stilemi bizantineggianti, e la stessa bipartizione dello sfondo lo può testimoniare, mentre dall'altro è pronto ad accogliere le tendenze riformatrici dell'arte centro-italiana. L'elemento lineare fortemente accentuato, l'attenzione per i volumi, le tenui zone d'ombra ed alcuni dettagli di spazialità, come il rapporto consapevole fra piano pittorico ed architettura portante la accostano già al "nuovo" secolo. Gabriele, girato di tre quarti verso la sua sinistra, ha il busto eretto, il braccio destro proteso in avanti ed avanza con un passo ampio (fig. 13).[63] La corporatura robusta, l'ovale perfetto del volto con l'ampia arcata sopraccigliare ed i pochi tratti che delimitano la bocca, nonché le pieghe essenziali della veste volte a segnarne le membra, lo accostano straordinariamente all'arcangelo dell'Annunciazione in Santa Maria Maggiore, a Monte Sant'Angelo, di inizio XIII secolo.[64] Il trattamento della figura stessa di Gabriele, particolarmente allungata nella parte inferiore per evitare l'alterazione delle proporzioni nella percezione della figura dal basso, testimonia il ricorso ad un procedimento usato nei mosaici bizantini dell'XI secolo, retaggio forse dell'antica arte greca, che per evitare eventuali deformazioni ottiche prendeva in considerazione la struttura compositiva di un dato mosaico e la sua distanza dallo spettatore.[65] Sovrasta l'arcangelo Gabriele un archetto trilobo sostenuto, come sembrerebbe dalle labili tracce rimaste, da un sottile pilastro avente alle estremità un anello ed un motivo ornamentale dorato. Non essendo visibile il reale punto d'appoggio dell'arco, e quindi stabilire la connessione col pilastro sottostante, quest'ultimo sembrava potesse costituire parte del seggio regale della Vergine, la cui presenza sembra testimoniata sia da un'ipotetica pedana quadrettata sulla quale poggia un calzare rosso della Madre, che da un lacerto dorato riconducibile ad uno schienale. Purtroppo mancano riscontri all'interno della produzione pittorica sia locale che nel restante Meridione. La struttura compositiva adottata nell'Annunciazione rivela delle affinità formali con la cultura figurativa del XIII e XIV secolo, dell'Italia meridionale;[66] i tre archi con i due laterali ribassati, il pilastro di sostegno il cui motivo ad anello rimanda alle iniziali ornate con motivi vegetali, ornitomorfi e zoomorfi utilizzate nei manoscritti fin dal X secolo, come lo stesso motivo decorativo arcaicizzante a foglia nel pennacchio destro dell'arcata, che vuol essere quasi una riproposizione della decorazione dei capitelli svevi della cattedrale di Gerace e, volendo fare un passo indietro, di quelli normanni di Cefalù.[67] Il tentativo prospettico, che implica un punto di vista dal basso, visibile nell'anello ma soprattutto nelle arcate che sovrastano Gabriele, rivela un

---

[61] Cf. V. Pace, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, 105–119.

[62] Cf. Leone, *op. cit.*, 17–18.

[63] La zona inferiore della veste dell'arcangelo è pervenuta allo stato di frammento, ma la posizione di un lacerto rosso perlinato quasi certamente afferente alla caratteristica calzatura regale del divino messaggero, e parte della veste che presuppone l'avanzare di una gamba, svelano un'enfasi piuttosto controllata nell'arrivo di Gabriele.

[64] Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale*, 163–165, ed in particolare fig. 139. E' solo suggestivo il confronto con il protagonista dell' Annunciazione in Santa Sofia a Kiev (1042–1046); cf. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, fig. 181.

[65] Cf. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948, 30–35.

[66] Per un quadro generale relativo alla situazione del Meridione, prima svevo e poi angioino, con un'attenzione particolare alle diverse realtà regionali cf. P. Leone de Castris, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel meridione*, in: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, ed. E. Castelnuovo, II, Milano 1986, 461–475.

[67] L'Annunciazione campita in San Vittore a Bologna della metà del XIII secolo, adotta la medesima soluzione spaziale di Stilo; la composizione con l'arcata triloba e quadriloba sovrastante le figure della Vergine e dell'arcangelo, e sostenuta da sottili pilastri ed anelli di giuntura, è uno dei tanti esempi emiliani, nonché settentrionali, nei quali emerge nel corso del Duecento una radicata coesistenza e compenetrazione di componenti orientali ed occidentali. Cf. P. Angiolini Martinelli, *Pittura del Duecento in Emilia Romagna*, in: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 189; eadem, *Pittura monumentale "bizantina" in Emilia Romagna: la figura del santo–profeta stante, segno, insegna, simbolo*, Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina 39 (1992) 521–539; E. Marcato, *Affreschi bizantini e bizantineggianti in Emilia Romagna: i tipi iconografici*, in: *Tra le due sponde dell'Adriatico*, 127–144, fig. 3. Nel campo della miniatura, ad esempio, il *Pontificale c. 4.* del Museo del Duomo di Salerno ed il *Messale I. B. 22.* della Biblioteca Nazionale di Napoli, entrambi della fine del XIII secolo ad opera di autori meridionali, nonché il Messale francescano, opera di un miniatore umbro, sempre del Museo del Duomo di Salerno e di tardo XIII secolo, sono solo alcuni degli innumerevoli codici che possono avere costituito una fonte preziosa dalla quale attingere moduli e caratteri da trasferire poi sulla parete. Cf. *ibid.*, 474 (figg. 728 e 730), 475 (fig. 733). Per quanto riguarda l'esempio di Gerace proposto v. Di Dario Guida, *La cultura artistica*, 225, fig. 68, mentre per quello di Cefalù cf. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, New York 1988, fig. 1. Per quanto riguarda le analogie con la scultura monumentale segnalo sia la decorazione della lunetta del portale del Sant'Andrea a Barletta, che quella del paliotto della cattedrale di Molfetta. Per Barletta cf. Pace, *Il Mediterraneo e la Puglia*, 300.

approccio ancora timido verso quella spazialità che caratterizzerà, con un paesaggio più complesso e costruzioni più voluminose e differenziate, lo stile del secolo XIII avanzato. Tuttavia, un passo avanti si è fatto. L'arcata destra dipinta combacia con il punto d'appoggio dell'intradosso dell'arco della cupola di Sud-Ovest, nel tentativo di creare una maggiore spazialità.[68] Così facendo l'esecutore, oltre a dimostrare la propria capacità nel saper sfruttare la cornice architettonica sopperendo ad eventuali vincoli strutturali, ha saputo costruire uno spazio unitario dove figura ed architettura sono indissolubilmente legate.[69]

La parete palinsesto a nord ci ha restituito diversi brani di affresco al centro di numerosi dibattiti riguardanti la loro lettura iconografica.[70] Data l'elevata frammentarietà di quelli posti all'estrema sinistra, si rivela assai arduo il tentativo di poter assegnare ogni lacerto ad uno specifico periodo e di poterne stabilire eventuali nessi. Attualmente, si considerano risalenti alla fine del XIII secolo se non proprio all'inizio di quello successivo, due ipotetiche figure di apostoli, campite all'estrema destra della parete. Il primo è stato identificato come s. Bartolomeo, nonostante non abbia i tradizionali capelli e barba scuri. A mio parere, invece, la figura si avvicina maggiormente al ritratto dell'apostolo Pietro, avendo i capelli bianchi, conformati a boccoli sui lati del volto e la barba anch'essa bianca che arriva al limite del mento. Il secondo, invece, è stato riconosciuto come un quasi certo s. Paolo,[71] anche se di lui ci resta un'immagine alquanto velata a mezzo busto e di tre quarti. Alcuni lacerti di epoca certamente più tarda proprio perché poggianti "sopra", sono posti a lato di s. Pietro e difficilmente databili; sopra e a lato, brani di una cornice a fasce bianche, rosse e blu, con un motivo ad archetti intrecciati di matrice gotica, e di uno schienale con terminazioni a pomello dorate. Nel frammento sottostante invece, la parte terminale di una veste azzurra con gigli dorati impressi a stampo, pare ricadere su un'ipotetica pedana, probabilmente un'immagine della Madonna in trono.

La lunga stagione del dominio bizantino nelle terre del meridione d'Italia, si riflette fortemente nella cultura figurativa in esse conservata. Le realtà regionali del nostro Mezzogiorno, che per contesti storico-politici e sociali diversi giunsero ad elaborare propri fenomeni artistici, non celano la comune anima bizantina su cui si erano innestate tradizioni figurative, ideologie, usi liturgici e consuetudini religiose, ben oltre il termine ufficiale dell'egemonia imperiale alla fine dell'XI secolo. La Calabria, e nello specifico la Cattolica di Stilo con le diverse campagne d'affresco che l'hanno interessata dal X al XV secolo, rappresentano uno degli esempi più lampanti al riguardo: volgendo lo sguardo sempre ad Oriente la pittura monumentale bizantina costituì per questa realtà regionale, almeno per tutto l'arco del medioevo, il predominante linguaggio pittorico di riferimento. In questo frangente ho voluto dedicarmi esclusivamente al periodo più fortemente bizantino, approfondendo le fasi pittoriche che vanno dalla fine del X alla fine del XIII secolo. Mi riservo in un secondo momento la trattazione e l'analisi delle restanti fasi pittoriche del XIV e XV secolo.

Affrontando le problematiche cronologiche e stratigrafiche degli affreschi campiti all'interno della Cattolica, con particolare attenzione a quelli più antichi fortemente influenzati nel programma e nei modi espressivi da modelli bizantini, ho potuto sottolineare, ancor più di quanto finora non sia stato fatto, le dirette tangenze della Calabria con i grandi centri metropolitani, quali Costantinopoli e Salonicco, come anche con le province, dalla Cappadocia alla Grecia, continentale ed insulare. Le pitture confermano come la Cattolica sia stata parte integrante del *Commonwealth* bizantino, e di quel grande fermento artistico e culturale iniziato nel periodo della seconda dominazione bizantina del Mezzogiorno (fine IX — prima metà XI secolo): gli affreschi di tale lasso di tempo, si inseriscono appieno nel programma salvifico del medio-bizantino, restituendoci tra l'altro una rara Crocifissione ubicata ad Occidente che ha permesso di ipotizzare come lo stesso luogo di culto stilese possa considerarsi la fonte dalla quale attingere un nuovo modello dispositivo, riscontrato sovente a partire dal XIII secolo in diverse province dell'*hinterland* imperiale. La ripresa, seppur parziale, nei secoli a venire di alcune scene cristologiche e di immagini iconiche fedeli alla tradizione pittorica rupestre, sottolinea il carattere conservatore di questa pittura, sempre intrisa di bizantinismo, ma già con lo sguardo volto alle tendenze riformatrici dell'arte centro-italiana del XIII e XIV secolo. Le diverse raffigurazioni del Battista che caratterizzano la fase decorativa trecentesca, forniscono, oltre ad un diverso orientamento devozionale della Cattolica rispetto al restante meridione, un seguito a quel rinnovamento pittorico iniziato sul finire del secolo scorso; fase questa (rappresentata dal santo anacoreta del *diakonikon*, dall'immagine iconica di Santa Margherita d'Antiochia ad occidente e dalla Presentazione al Tempio della parete nord), già permeata di forti connotazioni occidentali che si allacciano a quel filone giottesco che nel corso del XIV secolo, oltre a gravitare principalmente in area campana, percorrerà anche l'intera penisola. Gli influssi e gli adattamenti locali, hanno permesso alla Calabria ed a questo "*redimito nido che i sogni di Bisanzio pone*", quale è la Cattolica, di "toccare con mano" quanto gravitava nelle zone nevralgiche del Regno, fino ad approdare alla tarda fase decorativa di inizio XV secolo (rappresentata dalla *Koimesis* andata a sostituire la Crocifissione al centro della parete ovest), dove lo stile gotico-valenciano sembra voglia restare ancorato alle radici bizantine più profonde e la sola scelta iconografica di partenza lo testimonia.

---

68 Anche nel ciclo pittorico di Santa Maria di Anglona riscontriamo lo stesso principio nella scena della Costruzione della torre di Babele, dove una delle scale fuoriuscendo dalla cornice poggia direttamente sul "vero" estradosso dell'arco. Cf. *Santa Maria di Anglona. Atti del convegno internazionale di studio promosso dall'Università degli studi della Basilicata in occasione del decennale della sua istituzione (Potenza–Anglona, 13–15 giugno 1991)*, ed. C. D. Fonseca, V. Pace, Galatina 1996, tav. XI e fig. 61.

69 Lo studio iconografico dell'Annunciazione presentato da G. Millet (*op. cit.*, 88–89) rivela che gli iconografi bizantini nel XII, XIII e XIV secolo fanno ritorno alle primitive fonti iconografiche che vedevano affiorare alle spalle della Vergine sia la basilica edificata a Nazareth sul luogo della casa di Maria, sia qualche dettaglio che richiamasse il portico laterale della navata, sostituendo così la semplice casa che tra il IX e l'XI secolo proprio lì aveva trovato posto. Il portico che compare nella nostra rappresentazione assume un ruolo fondamentale all'interno del contesto, determinando lo spazio d'azione del personaggio. Quest'ultimo sembra muoversi all'interno di un ipotetico spazio che, delimitato nel lato che volge verso l'esterno dall'archetto trilobo sovrastante Gabriele, è possibile che continuasse con l'intradosso, divisorio "reale" che lo separa dall'ambiente successivo occupato dalla Vergine.

70 P. Orsi (*op. cit.*, 25) rileva nel primo compartimento sotto la cupola di nord ovest, tracce di due intonaci figurati; quello da lui ritenuto più recente, presenta una fascia rossa con lettere bianche gotiche, in due righe, nella quale vi legge "*NENTOS*" e nel rigo sottostante "*E*". Inoltre, menziona "un povero altare con un quadro settecentesco di Maria Assunta" posto al centro della parete settentrionale ed ipotizza che ai lati di questo vi fosse un pannello con un'immagine, in quanto superstite una fascia laterale nera con lettere greche incolonnate, dove vi legge "ἡ [ἁ]γήα πο [ναγία]".

71 Leone, *op. cit.*, 17. P. Orsi (*op. cit.*, 25), invece, riporta unicamente la visione di un'immagine a panneggiamenti rossi.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

G. Abatino, *L'architettura bizantina in Calabria: la Cattolica di Stilo*, Napoli Nobilissima XII (1903) 18–30.

P. Angiolini Martinelli, *Pittura del Duecento in Emilia Romagna*, in: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, ed. E. Castelnuovo, II, Milano 1986, 189–192.

P. Angiolini Martinelli, *Pittura monumentale "bizantina" in Emilia Romagna: la figura del santo–profeta stante, segno, insegna, simbolo*, Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina 39 (1992) 521–539.

É. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale: de la fin de l'Empire Romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris–Rome 1903.

R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris 1966.

C. Bozzoni, *L'architettura*, in: *Storia della Calabria medievale. Culture, arti, tecniche*, ed. A. Placanica, Roma 1999, 278–281.

H. Brandenburg, *Le prime chiese di Roma, IV-VII secolo. L'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milano 2004.

F. Burgarella, *Le terre bizantine*, in: *Storia del Mezzogiorno*, II/2, Napoli 1989, 413–517.

S. Massimo Confessore. La mistagogia ed altri scritti, ed. R. Cantarella, Firenza 1990[2].

L. Casanova Moroni, *Emergenze dell'architettura bizantina in Calabria*, in: *Calabria bizantina*, ed. V. Pace, Roma 2003.

L. Cunsolo, *Rapsodie. Stilo nella tradizione e nella storia. Con una lettera di Giosuè Carducci*, Monteleone 1922.

L. Cunsolo, *La storia di Stilo e del suo regio demanio*, Reggio 1987[2].

F. A. Cuteri, *Stilo, la Cattolica*. *Schede 1996–1997*, Archeologia Medievale 24 (1997) 351–352.

S. Ćirković, V. Korać, G. Babić, *Studenica Monastery*, Belgrade 1986.

M. P. Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Soveria Mannelli 1993.

M. P. Di Dario Guida, *La cultura artistica*, in: *Storia della Calabria medievale. Culture, arti, tecniche*, ed. A. Placanica, Roma 1999, 151–271.

P. Delogu, *Il regno longobardo*, in: *Longobardi e Bizantini*, ed. P. Delogu, A. Guillou, G. Ortalli, Torino 1980 (Storia d'Italia, 1), 1–216.

O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948.

O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, New York 1988.

C. Diehl, *Chiese bizantine e normanne in Calabria*, Archivio Storico per la Calabria e la Lucania I (1931) 141–150.

A. W. Epstein, *Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications*, The Art Bulletin LXII (1980) 190–207.

M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991.

M. Falla Castelfranchi, *Disiecta membra. La pittura bizantina in Calabria (secoli X–XIV)*, in: *Calabria bizantina. Testimonianze d'arte e strutture di territori. Atti dell'VIII e IX incontro di studi bizantini (Reggio Calabria: 1985–1988)*, Soveria Mannelli 1991, 21–41.

V. von Falkenhausen, *La dominazione bizantina nell'Italia meridionale dal IX all'XI secolo*, Bari 1978.

C. D. Fonseca, *La civiltà rupestre in Puglia*, in: *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980.

Santa Maria di Anglona. Atti del convegno internazionale di studio promosso dall'Università degli studi della Basilicata in occasione del decennale della sua istituzione (Potenza–Anglona, 13–15 giugno 1991), ed. C. D. Fonseca, V. Pace, Galatina 1996.

C. Garzya Romano, *La Basilicata. La Calabria*, Milano 1988 (Italia romanica, 9).

J. Gay, *L'Italie méridionale et l'Empire byzantin depuis l'avènement de Basile I jusqu'à la prise de Bari par les Normands (867–1071)*, Paris 1904.

T. E. Gregory, A. Cutler, *Pulcheria*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, III, New York–Oxford 1991, col. 1757–1758.

A. Guillou, *L'Italia bizantina dall'invasione longobarda alla caduta di Ravenna*, in: *Longobardi e Bizantini*, ed. P. Delogu, A. Guillou, G. Ortalli, Torino 1980 (Storia d'Italia, 1), 217–338.

R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien: vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Gießen 1963.

C. Jolivet-Lévy, *L'arte della Cappadocia*, Milano 2001.

O. Kandić, *Le monastère de Gradac*, Belgrade 1991.

R. Krautheimer, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino 1986.

V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.

G. Leone, *Forme e modelli della iconografia greco-bizantina nella pittura delle antiche diocesi di Squillace e Gerace*, Bivongi 1996.

P. Leone de Castris, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel meridione*, in: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, ed. E. Castelnuovo, II, Milano 1986, 461–475.

R. Lorusso Romito, *La Puglia e i rapporti con l'Oriente balcanico tra il XII ed il XIV secolo*, in: *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia. Gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Fresaka del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, Ferrara 1999, 165–183.

M. Macrì, *Memorie per servire all'istoria letteraria, civile ed ecclesiastica del Regno di Napoli*, Napoli 1808 (Memoria Istorico-geografica inserita nel volume I).

M. Mandalà, *La protesi della liturgia nel rito bizantino-greco*, Grottaferrata 1935.

E. Marcato, *Affreschi bizantini e bizantineggianti in Emilia Romagna: i tipi iconografici*, in: *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia. Gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Fresaka del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, Ferrara 1999, 127–144.

E. Marcato, *Il tema della Crocifissione a Cipro tra Oriente ed Occidente: San Eracleide a Kalopanayotis*, Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina 41 (1994) 521–539.

G. Martelli, *Delle chiese basiliane della Calabria e dei nuovi restauri per la Cattolica di Stilo*, Studi Bizantini e Neoellenici VIII/2 (1953) 187–192.

M. Mason, *Il complesso cattedrale di San Giusto a Trieste e la sua decorazione musiva: la genesi degli edifici medievali in una prospettiva storica*, in: *San Giusto e la tradizione martiriale tergestina: nel 17. centenario del martirio di San Giusto e per il Giubileo d'oro sacerdotale di Mons. Eugenio Ravignani Vescovo di Trieste*, ed. G. Cuscito, Trieste 2005.

A. H. S. Megaw, *Byzantine Reticulate Revetments*, in: *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον*, III, Atene 1964, 17–19.

G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916.

K. Noreen, *Lay Patronage and the Creation of Papal Sanctity during the Gregorian Reform: The Case of Sant'Urbano alla Caffarella, Rome*, Gesta XL/1 (2001) 39–59.

P. Orsi, *Le chiese basiliane della Calabria*, Catanzaro 1997[2].

V. Pace, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000.

V. Pace, *Calabria bizantina*, Roma 2003.

V. Pace, *Il Mediterraneo e la Puglia: circolazioni di modelli e di maestranze*, in: *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, ed. R. Cassano, R. Lorusso Romito, M. Milella, Bari 1998, 287–300.

V. Pace, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX–XIV)*, in: *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980.

V. Pace, *La pittura medievale nel Molise, in Basilicata e Calabria*, in: *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, ed. C. Bertelli, Milano 1994.

V. Pace, *Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana*, Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina 32 (1985) 259–298.

E. L. Privalova, *Rospis' Timotesubani. Issledovanie po istorii gruzinskoĭ srednevekovoĭ monumental'noĭ zhivopisi,* Tbilisi 1980.

L. Safran, *San Pietro at Otranto. Byzantine Art in South Italy*, Roma 1992.

H.-J. Schultz, *The Byzantine Liturgy. Symbolic Structure and Faith Expression*, New York 1986.

H. W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, ed. F. von Quast, Dresden 1860.

R. Spadea, *Archeologia e percezione dell'antico*, in: *La Calabria*, ed. P. Bevilacqua, A. Placanica, Torino 1985, 653–691.

C. Stillitano, *La Cattolica di Stilo*, Catanzaro Lido 1998.

R. F. Taft, *Women at Church in Byzantium: Where, When–and Why?*, DOP 52 (1998) 27–87.

H. Teodoru, *Les églises à cinq coupoles en Calabrie: S. Marco de Rossano et la Catholique de Stilo*, Ephemeris Dacoromana IV (1930) 140–180.

P. Thoby (*Le Crucifix, des origines au concile de Trente. Étude iconographique*, I, Nantes 1959.

H. Torp, *Il Tempietto Longobardo. La cappella palatina di Cividale*, ed. V. Pace, Cividale del Friuli 2006.

S. Tramontana, *La monarchia normanna e sveva*, Torino 1986.

C. Turano, *L'attività archeologica di Paolo Orsi in Calabria*, Rivista Storica Calabrese 6/1–4 (1985) 15–33.

A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale. Campania, Calabria, Lucania*, Napoli 1967.

Constantin VII Porphyrogénète. *Le livre des cérémonies*, ed. A. Vogt, I, Paris 1935.

E. Zanini, *Le Italie Bizantine. Territorio, insediamenti ed economia nella provincia bizantina d'Italia (VI–VIII secolo)*, Bari 1998.

Католика у Стилу и њене фреске

Франческа Заго

У тексту је проучен један од значајнијих споменика византијске уметности у Италији, Католика у Стилу, која се обично датује у време између последње четвртине X и почетка XI века на основу поређења њене архитектуре са архитектуром цркава сачуваних у истом региону (на пример, Свети Марко у Росану и Свети Лука у Аспромонтеу). Бавећи се сложеном хронолошком и стратиграфском проблематиком фресака цркве у Стилу, ауторка посебну пажњу посвећује слојевима живописа који показују снажан византијски утицај, а који су настали између краја X и краја XIII века. Продубљена анализа фресака из прве фазе осликавања цркве, с краја X и почетка XI столећа, открила је присуство необичне сцене *Расӣећа* с ретком али објашњивом фигуром пророка Давида који је приказан попут византијског цара; фигура има лорос, који владар носи на дан Ускрса и Свете Тројице, а симбол је Христове победе над смрћу. Могуће је да је необичан положај поменуте христолошке сцене у случају Стила одређен оријентацијом улаза (смештеног на јужној страни). Псалм 22 (21) чији је текст изгледа био написан на ротулусу, визуелно конкретизује везу између Инкарнације и искупитељске жртве. Давид насликан на поменутом повлашћеном месту представља се као најављивач Месијиног доласка и евоцира византијског цара који „присуствује" догађају. Ауторка у вези с тим прави поређење са живописом Богородичине цркве у Тимотесубанију, где је Давид, који је насликан на зиду испред Распећа, одевен у хламиду. Као још две занимљиве аналогије поменуте су фреске из Богородичине цркве у Студеници и цркве Благовештења у Градцу. У Студеници два пророка који се појављују у Распећу (Исаија и Мојсије) лебде између звезда и анђела, надгледајући са висине догађај који су најавили. У Градцу, у Богородичиној цркви, у оштећеној сцени Распећа међу уобичајеним посматрачима догађаја налази се и фигура која се може идентификовати као пророк Илија.

У другом делу студије расправља се о цркви у Стилу као изворишту новог типа представа раширеног почев од XIII века у различитим провинцијама Италије. Следећи старе манастирске везе, од Луканије и Апулије до Лацијa, та нова оријентација врло рано је нашла плодно тле за своје ширење. Анализа најстаријег слоја живописа Католике дала је драгоцене резултате који би могли да боље расветле питање уметничких веза и начина преношења образаца, као и да, у ширем контексту, покажу да је уметничко и културно наслеђе јужне Италије било зависно од Византије дуже него што се обично мисли. Током XII века, у периоду у којем су у Стилу деловали итало-грчки мајстори ослоњени на конзервативну комнинску традицију, јавља се снажан паралелизам са иконографским репертоаром пећинских цркава, нарочито апулијских, где се удружују вотивне представе са издвојеним сценама као што су Благовести. Један конзервативнији приступ, међутим, бар кад су у питању избор и распоред иконографских тема које експлицитно упућују на литургију, изгледа да се појављује крајем XII и почетком XIII века. Тај приступ посведочен је како сликањем Вазнесења у своду испред централне апсиде, тако и представама архијереја (св. Јован Хризостом, св. Василије и св. Никола) у две апсиде.

Ауторка претпоставља да је комплетна обнова сликарске декорације у Стилу могла да буде започета крајем XIII века, уз понављање програма формираног током претходног столећа. Нове Благовести које припадају трећем слоју западног зида замениле су претходне и потпуно се уклапају у јужноиталијанску средину. Она је у то време већ под немачким утицајем. С једне стране држи се тзв. грчког манира и локалног византинизирајућег конзерватизма, док је с друге стране спремна да прихвати нове уметничке тенденције из средишње Италије.

У закључку се још једном истичу непосредни контакти Калабрије са великим византијским уметничким центрима, Цариградом и Солуном, као и са византијским провинцијама, од Кападокије до Балкана и егејских острва. Наглашава се, такође, да је живопис Католике у Стилу настао у време уметничког превирања које је започело са другом византијском доминацијом над јужном Италијом (крај IX — прва половина XI века), а које је трајало о након норманских освајања 1071. године.

Between Southern Italy and Dalmatia: Missal *MR 166* of the Metropolitana Library, Zagreb

Emanuela Elba*

Università degli Studi di Bari, Facoltà di Lettere e Filosofia

UDC 003.072=124'04:272-282.7(497.5 Zagreb)
75.057.033.01"11/12"
DOI 10.2298/ZOG0933063E
Оригиналан научни рад

The Missal MR 166 from the Metropolitana Library, Zagreb, written in Beneventan script and dating back to the twelfth–thirteenth centuries, has long been considered a Dalmatian product, similar to the coeval illuminated manuscript in Beneventan script preserved in the Trogir Cathedral and originating in Zadar. Nevertheless, later studies — specifically based on the textual features of the manuscript — showed that it is undoubtedly a Southern Italian product, and a significant testimony of the uninterrupted book circulation that existed on both sides of the Adriatic for three centuries, roughly from the eleventh to the thirteenth, thus influencing the activity of the Benedictine scriptoria *on the Dalmatian coast. On the basis of the study that makes it possible to define more closely the group of manuscripts that make up the "corpus of the illuminated manuscripts from Dalmatia", the paper aims to support the Southern Italian origin of the Missal by means of a critical analysis of the theories put forward so far about the "typically Dalmatian" features of its* Initialornamentik.

Keywords: Dalmatian illuminated manuscripts, Beneventan script, votive missal, miniature painting, Apulian illuminated manuscripts

Recent studies have stressed the importance of the Adriatic sea for the exchange of artistic and cultural forms between its eastern and western sides.[1] This paper deals with a manuscript which testifies specifically to the close links between the Eastern Adriatic area and the Southern Italy territories.

With regard to the same issue, research has been conducted on the illuminated manuscripts in Beneventan script from Dalmatia, for the first time gathered in a unified and systematic "corpus" that in a detailed description of the decorative sets, aims to emphasize the essential features of the Dalmatian miniature painting while also focussing on the history of the Adriatic area between the 11th and 13th centuries.[2]

The systematic and comparative analysis of the surviving evidence has shown two main groups of manuscripts. The first one, based on the *scriptorium* of St. Chrysogonus in Zadar, implies manuscripts dated to between the mid–11th century and the first decades of the 12th century. The second one, based on the codices of the Cathedral of Trogir, is dated to the 13th century. Since the beginnings, these manuscripts were characterized by a strong influence coming from Apulia, mainly from the manuscripts of Bari, and with the arrival of the 13th century, an influence also began to penetrate from the northern part of the Adriatic Sea, particularly from the area of Venice and Padua.

A completely isolated case and undoubtedly the most problematic of the whole *corpus* of Dalmatian manuscripts is Missal *MR 166* of the Metropolitana Library, Zagreb (the library of the Zagreb Archbishopric, now located in the Croatian State Archives), a composite manuscript made up of two different codicological units: the first one, mutilated at the end, is characterized by a Beneventan script, which is absolutely different from that of the coeval Dalmatian codices, and more similar to the typology of Montecassino rather than to the *Bari type*. The second one, on the other hand, is characterized by a script that, even though careless and unadorned, seems like a rounded Beneventan script and therefore it is more similar to the typology of the manuscripts of Dalmatian origin. The decoration of the missal clearly shows that there is a qualitative difference between the two parts of the Missal and there is no doubt that the second one was decorated later by a less skilled hand.

The decoration of the first unit of the codex includes a page with the *T* deriving from the *Te igitur* (p. 209) on a colour-striped background (fig. 1) and 179 decorated initials. There are initials with geometric and ribbon-like forms (fig. 2–4), zoomorphic initials (fig. 5–8), and initials with squared interlaces (so-called "a mattonella") (fig. 9–10). In just two cases, there are initials of the so-called "Ottonian type", used

---

* Emanuela Elba, Via Estramurale a Levante, 114 70017 Putignano (Bari), Italia; emelba76@hotmail.com

[1] See, in general, with particular focus on the Middle Ages: *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, ed. R. Cassano, R. Lorusso Romito, M. Milella, Bari 1998; *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia. Gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Fresaka del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, Ferrara 1999; *Adriatico. Un mare di storia, arte, cultura.* Atti del Convegno, ed. B. Cleri, I–II, Ancona 2000; *Adriatico mare d'Europa: la cultura e la storia*, ed. E. Turri, Cinisello Balsamo 2000; *Le vie mediterranee dell'icona cristiana. Icone del Museo Nazionale di Belgrado (Bari, Pinacoteca Provinciale, 14 dicembre 2001–31 gennaio 2002)*, ed. B. Ivanić, Bari 2001; *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente (Castel Sigismondo, Piazza Malatesta, Rimini, 19 agosto–29 dicembre 2002)*, ed. F. Flores d'Arcais, G. Gentili, Milano 2002; *Arte per mare. Dalmazia, Titano e Montefeltro dal primo cristianesimo al Rinascimento (San Marino Città, Museo di san Francesco, 22 luglio–11 novembre 2007)*, ed. G. Gentili, A. Marchi, Milano 2007.

[2] The forthcoming *corpus* is based on my Phd Thesis: *Sulle relazioni culturali tra le due sponde adriatiche. La decorazione dei codici in beneventana della Dalmazia tra XI e XIII secolo*. I wish to express here my gratitude to Prof. Maria Stella Calò Mariani, (Università di Bari), Head of the Doctoral Program, and Prof. Giulia Orofino (Università di Cassino), my Tutor, for their invaluable, constant support to this research. I am grateful as well to Prof. Valentino Pace (Università di Udine) for his editorial comments. My present essay is dedicated to the late Virginia Brown, who devoted her attention to the Missals in Beneventan script. For a preliminary overview of my research, v. E. Elba, *La decorazione dei codici in beneventana della Dalmazia tra XI e XIII secolo*, Segno e Testo 4 (2006) 107–147.



Fig. 1. Metropolitana Library, Zagreb. MR 166, p. 209

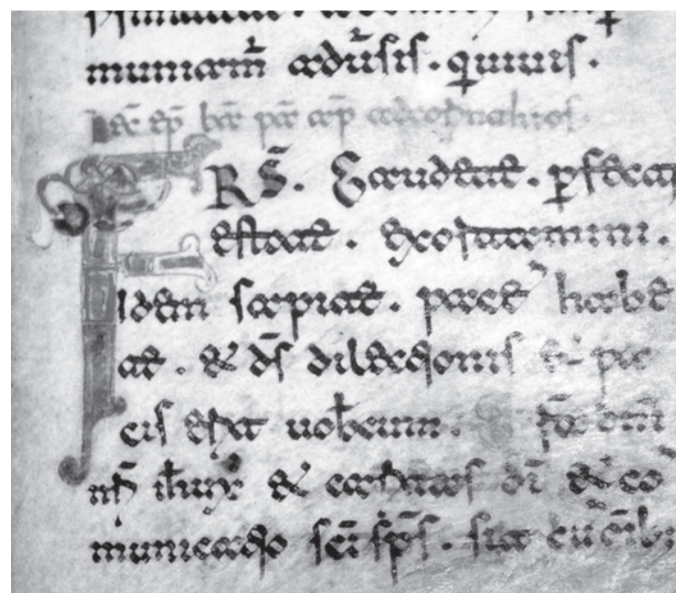


Fig. 2. Metropolitana Library, Zagreb. MR 166, p. 103

to mark the beginning of the masses, the evangelic pericopes and the lessons.

The initials can all be attributed to the same illuminator, apart from those corresponding to the palimpsest pages (p. 160–163), where the Mass-text *pro imperatore* was substituted by a Mass-text *pro rege*. Most likely these pages were illuminated by a second artist, at the same time when the text of the *scriptio inferior* with the Mass-text *pro imperatore* was written. Those done by the first artist are written with a dark inked pen. They are coloured red, yellow, blue, dark green, light green, white and black. The geometrical initials, done by the second artist on the pages 160–163 are drawn with a dark inked pen. At some points, they are marked with red lines and coloured with red, yellow and gold.

Alongside these initials, there are some others belonging to a simpler typology. They are characterized by the development of coloured backgrounds and an irregular profile created by bowlike prominences and the extension of the external lines with plant-shaped endings (fig. 11). However, close to the text with neumatic notation (p. 173–224), there is a set of small red inked letters drawn on a square golden background.

The decoration of the second part of the manuscript is far poorer. It only includes 35 decorated initials: they are simple letters, with characteristic bars animated by nodular, bowlike prominences. With a pen, their contours were drawn using a sepia coloured ink and simply filled in with red.

Missal *MR 166* was discovered by the palaeographer Viktor Novak in December 1916. He described it in detail, attributing it to a southern Italian *Scriptorium* of the late 11th century for codicological and palaeographical reasons.[3]

While the Italian origin of the manuscript had been confirmed by the liturgist Dragutin Kniewald,[4] Novak himself revised his initial hypothesis after about thirty years. He claimed that the manuscript should have been produced in Dalmatia, basing his new hypothesis on two different considerations.[5] The first one was that the "semi-angular" script was not unusual in the context of 11th century Dalmatian library production, in which it was characteristic to use both types of script, as shown by the Gospel Book of the Cathedral of Trogir, mistakenly attributed by him to the 11th and 12th centuries. The second consideration was that on the palimpsest pages of the Missal (pp. 160–161), the mention *pro imperatore* of the *scriptio inferior*, replaced with a mention in favour of a king — in whose initials "Em" Novak identified the abbreviation of the Hungarian king's name *Emericus* (1196–1204) — coincides with the same mention which exists in the *Exultet* of the Evangeliary of Zadar (*Bodl. Canon. Lat. 61*). This manuscript is considered without any doubt to be of Dalmatian origin and datable, according to Novak, to the last decade of the 11th century, on the basis of the allusion to the emperor. In fact, after the death of King Zvonimir (1076–1089) there was a long period of political uncertainty, during which the power of Byzantium strengthened. According to these circumstances, Novak claimed that the dating to the last decade of the 11th century excludes the possibility that *MR 166* was produced in Italy, since the allusion to the emperor could be explained only in the 'unlikely' case of the completion of the manuscript before the fall of Bari to the Normans in 1071.[6]

[3] V. Novak, *Scriptura beneventana: s osobitim obzirom na tip dalmatinske beneventane. Paleografska studija,* Zagreb 1920, 51, 52, 72–79 (tab. V–XIII).

[4] D. Kniewald, *Zagrebački liturgijski kodeksi XI–XV stoljeća*, Croatia Sacra 10 (1940) 1–128, particularly 30–33; idem, *Iluminacija i notacija zagrebačkih liturgijskih rukopisa*, Rad Hrvatske Akademije znanosti i umjetnosti 279 (1944) 7, 21–24, 98, 100–105; and particularly: idem, *Ordo et Canon missae e missali S. Sabina MR 166 saec. XI*, Ephemerides liturgicae 70 (1956) 325–337. Kniewald believed that *MR 166* was produced at the end of the 11th century in the central part of Italy, probably in Rome or in the territory of the abbey of Farfa, and was brought to Dalmatia, probably to Split, during the 12th century.

[5] V. Novak, *Neiskorišćavana kategorija dalmatinskih historijskih izvora od VIII. do XII. stoljeća*, Radovi Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru 3 (1957) 39–74, particularly 43–45 and 160–161 (tab. 1). In this circumstance, Novak specified that the presence of *MR 166* in Zagreb was already documented at the beginning of the 14th century, because it is mentioned in the inventory of the Metropolitana Library (*ibid.*, 43).

[6] Novak, *op. cit.*, 44.

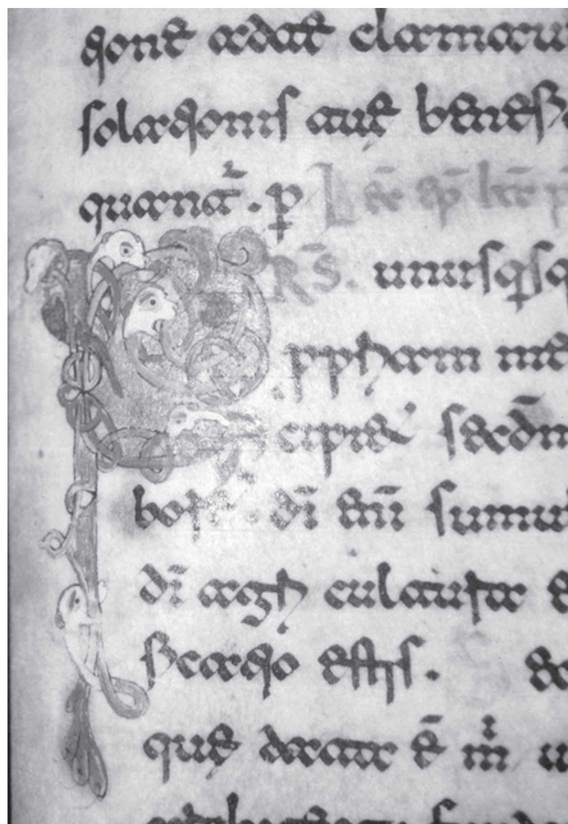


Fig. 3. Metropolitana Library, Zagreb. MR 166, p. 63

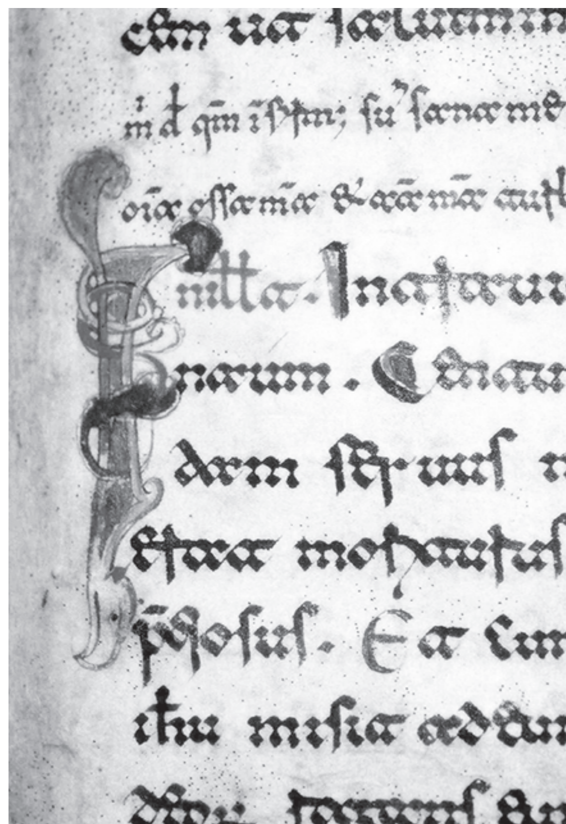


Fig. 4. Metropolitana Library, Zagreb. MR 166, p. 149

Branka Pecarski, a student of Novak, supported his ideas and developed a monographic study based entirely on the decorative set of the manuscript.[7] She tried to demonstrate that the codex, while characterized by clear references to the miniature painting of southern Italy, shows evident connections with other Dalmatian manuscripts, in particular with the Evangeliary of Zadar. In addition, following Novak's hypothesis about the existence of a *scriptorium* that in the 11th century already used the semi-angular script in Trogir — when the rounded script was used in Zadar — she concluded that *MR 166* was probably produced right in Trogir.

The subsequent studies disagree with the thesis claiming the Dalmatian origin of the manuscript and its dating to the 11th century, unanimously maintaining that *MR 166* was done in the area of Montecassino during the 12th century and that only later was it exported to Dalmatia, where it was completed with a final part, presumably at the beginning of the 13th century.[8]

This position, based on the musicological considerations by Boe,[9] was further supported by the studies of Virginia Brown on the "votive Missal",[10] a type of monastic book that was particularly widespread in the area of Benevento and Montecassino from the 11th century. The "votive Missal" differs from the Sacramentary because of the presence of Masses-texts ascribed to the domain of private worship and a heterogeneous set of prayer intentions that belong to public and private worship.[11] The preliminary comparative analysis by Virginia Brown on the votive Missals of southern Italy, produced between the 11th and 13th century,[12] pointed out that *MR 166*, considered as one of those examples, is very similar to the codices of Montecassino. This means that they were probably produced in the same *scriptorium* or in a monastery under its control.[13]

---

7 B. Telebaković-Pecarski, *Iluminacija misala MR 166 iz zagrebatčke Sveučilišne knjižnice*, Anali Historijskog instituta u Dubrovniku 6–7 (1959) 149–160.

8 E. A. Loew, *A new list of Beneventan manuscripts*, in: *Collectanea Vaticana in honorem Anselmi M. Card. Albareda: a Biblioteca Apostolica edita*, II, Città del Vaticano 1962, 211–244; idem, *The Beneventan script. A History of the South Italian Minuscule*, Roma 1980², I, 343, II, 177; A. Badurina, *Illuminated manuscripts in Croatia*, Zagreb 1995, 105. The complete bibliography can be found on *BMB. Bibliografia dei manoscritti in scrittura beneventana*, 1–17, Roma 1993–2009.

9 J. Boe, *Präfation*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. L. Finscher, Kassel – New York 1997², 1771. According to Boe, the text of the *Prefatio in solemnitatibus*, quoted on ff. 188–193 and 202–205, comes from the area of Montecassino.

10 V. Brown, *Messale votivo*, in: *I fiori e' frutti santi. S. Benedetto, la Regola, la santità nelle testimonianze* dei *manoscritti cassinesi*, ed. M. Dell'Omo, Milano 1998, 152–153 nr. 36, 153; eadem, *Il messale medievale e le 'Missae votivae': esempi di pratica monastica in area beneventana*, in: *Il monaco, il libro, la biblioteca*. Atti del Convegno (Cassino–Montecassino 5–8 settembre 2000), ed. O. Pecere, Cassino 2003, 119–153.

11 The prayers are divided into different categories, such as thanksgiving for the intercession of saints at public events or private occasions, or for the benefit of the deceased, or of all the faithful in general, for the benefit of particular figures, such as lay benefactors, who, in exchange for gifts of different kinds, tried to "establish a spiritual affiliation with the monastery", and requested the celebration of masses for themselves and for their families (*Ibid.*, 139).

12 Besides *MR 166*, the following belong to the typology of "votive Missal": *Casin. 127* and the *Vat. Borg. Lat. 211*, both written in Montecassino in the time of Abbot Oderisio (1087–1105); *Casin. 426*, dating back to the second and third decade of the 11th century and produced in a monastery under the control of Montecassino; *Vat. Lat. 6082*, copied in Montecassino in the 12th century; *Ms. W6* of the Baltimore Walters Art Gallery, written in *Bari type* in the 11th century for the diocese of Canosa; *Vat. Lat. 7231* of the 13th century and the *Vat. Ott. Lat. 576*, composed of texts dating back to the 13th and 12th centuries, and some palimpsests dating back to the 11th century, both produced presumably in Abruzzi; *Oxon. Bodl. Canon. liturg. 342*, written in Dalmatia, probably in Dubrovnik, in the 13th century.

13 The production of *MR 166* in the area of Montecassino is mainly attested by the presence in the codex of a huge list of prayers for the mass of St. Benedict. It is only equivalent to that of the Missal *Casin. 426* (Brown, *Messale votivo*). Furhermore, *Casin. 127* and *Vat. Borg. Lat. 211*, but above all *Vat. Lat. 6082*, share the repetition of many other masses, often in the same order and with the same prayers.

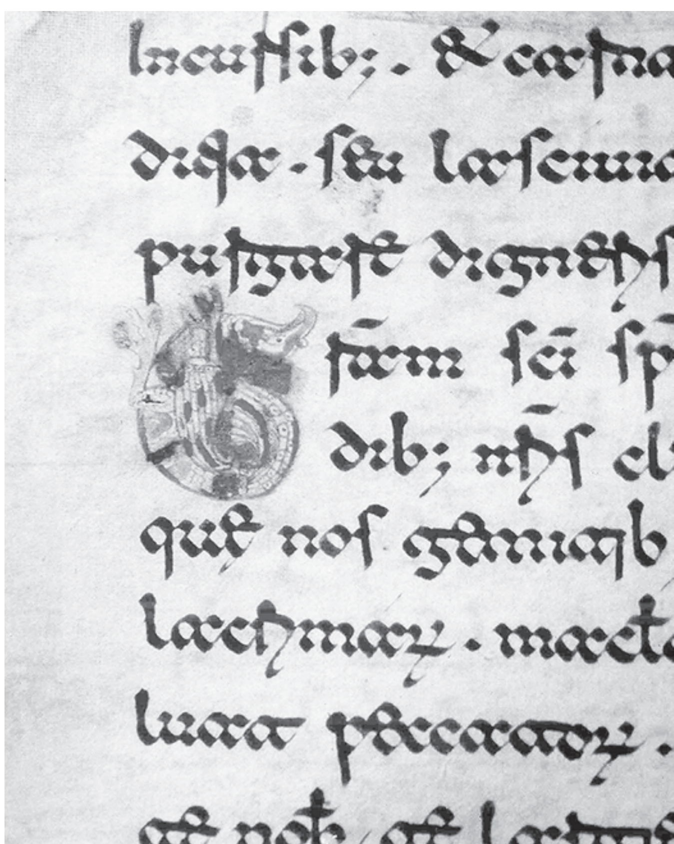


Fig. 5. Metropolitana Library, Zagreb. MR 166, p. 128

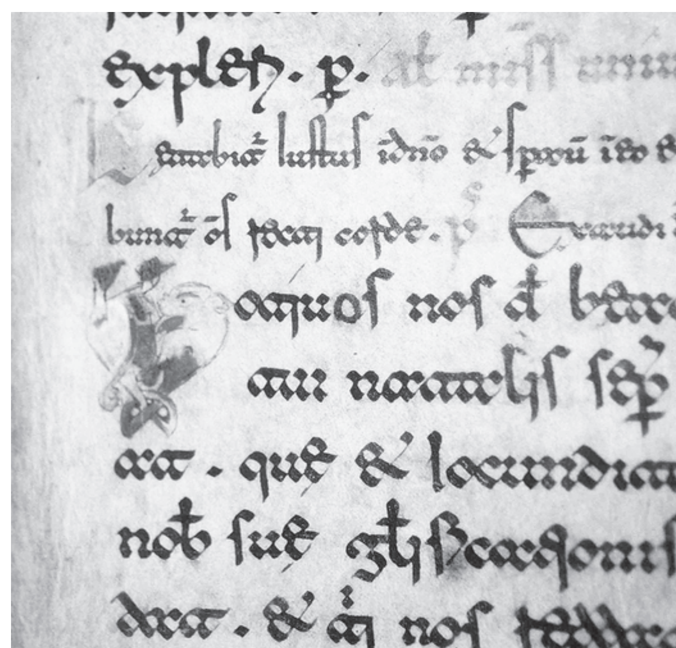


Fig. 6. Metropolitana Library, Zagreb. MR 166, p. 25

The analysis of the manuscript decoration contained in this paper on the one hand calls into question the hypothesis of the Dalmatian origin; on the other hand, it aims to confirm the thesis of a southern Italian origin currently supported by the scholars.

After closer observation, it is possible to identify some specific elements belonging to the ornamental repertoire, such as the vegetal endings made up of lanceolate leaves, and rarely of curled leaves, or buds. There are zoomorphic appendices, characterized by protomes of a dog or bird of prey, or by full or half-length bodies of dogs with the coat marked with small red signs on the back. Finally, there are anthropomorphic heads that in two cases are located at the end of the letter.

Pecarski's analysis aimed to underline the relationship between the Dalmatian miniature painting tradition and that of southern Italy through the systematic classification of the *Initialornamentik* of the manuscript and a direct comparison (according to typology and single ornamental elements) with some of the most important Beneventan illuminated manuscripts.[14] However, the methodological validity of her analysis fails when she tries to demonstrate, with the same emphasis, the affinity of some decorative elements with codices that were definitely created in Dalmatia, the most important testimony of which is the *Bodl. Canon. Lat. 61*.

The anthropomorphic heads and the dark backgrounds filled with small blank discs (in Italian so-called "motivo a occhi", i.e. eye-like) are the elements that the two manuscripts *MR 166* and *Bodl. Canon. Lat. 61* share, both directly derived from the manuscripts in *Bari type*.[15] In the case of *MR 166*, they do not characterize the decoration of the manuscript at all, while in the Evangeliary of Zadar *Bodl. Canon. Lat. 61* they systematically appear, showing the reiteration of some typical elements of the illuminated manuscripts from Apulia, probably used for years in the *scriptorium* of St. Chrysogonus (figs. 8, 12). In addition, the heads, in profile with a beard under the chin or with peaky ears (the features of a satyr rather than a human being), differ remarkably from those which are characteristic of the production of Zadar and Dalmatia. These heads are in profile (or frontal), with thick hair defined by a rounded mass often surmounted by a head covering or a crown — so related to the model of Bari that, in some cases, they can be considered almost identical.[16]

[14] Pecarski subdivided the initials into four categories (Telebaković-Pecarski, *Iluminacija*, 150–152). The first category (composed of two groups), included the bow-shaped and geometrical letters ("In the first group the letters consist of stems, of ribbons intertwined in various ways, and zoomorphic motives… The initials of the second group consist exclusively of interlaced multi-coloured ribbons with spaces in between, most often filled with pearls"): for those she referred to the initials of the *Exultet* rolls of Avezzano. In this scroll she found many direct similarities, such as the initials *O* (probably initials with squared interlaces). The second category was composed of simpler initials characterized by the "the omission of the interlace". Drawing these initials "the illuminator rounds them off, splits or tapers them, and adds fine strokes; sometimes even a highly stylized leaf". To the third category belong initials characterized by a "ornamentally floral character", coloured with only blue and red, some traces of green and mainly gold (among these is also the monogram *Vere Dignum*). For these initials, identifiable with those of the Ottonian type, the proposed comparisons, based on the features of their general structure, were: the *Vat. Lat. 1202*, the *Vat. Barb. Lat. 529* and the *Exultet* roll of the British Library (*Add. MS* 30337). The *Exultet* rolls of Pisa and Fondi were used for a comparison of the similar shape of the interwoven ribbons.

[15] *Ibid*., 158. The recent contributions to the study of the Apulian miniature painting coincide with this remark of Pecarski. They claim that the head motif can be considered as the "trademark" of the manuscripts manufactured in the *scriptorium* of Bari, such as the *Exultet* scrolls of Bari. See: G. Orofino, *Miniatura in Puglia agli inizi dell'XI secolo: l'Omiliario VI B 2 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Miniatura 3–4 (1990–1991) 21–32; eadem, *L'illustrazione delle Metamorfosi di Ovidio nel ms. IV F 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Ricerche di Storia dell'Arte 49 (1993) 5–18. For the *Exultet* scrolls of Bari cf. *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale* (Catalogo della mostra, Montecassino, 1994), ed. G. Cavallo, G. Orofino, O. Pecere, Roma 1994.

[16] In the Dalmatian illuminated manuscript tradition, the head motif appears not only in the Evangeliary *Bodl. Canon. Lat. 61*, but also in the slightly earlier Monastic Book of Hours *Ms. K. 394* of the Majar Tudománios Akadémia of Budapest and in the Missal *Lat. fol. 920* of the Staatsbibliotek of Berlin, dating back to the 12th century. As already mentioned, the close comparison, particularly in the case of the heads in the

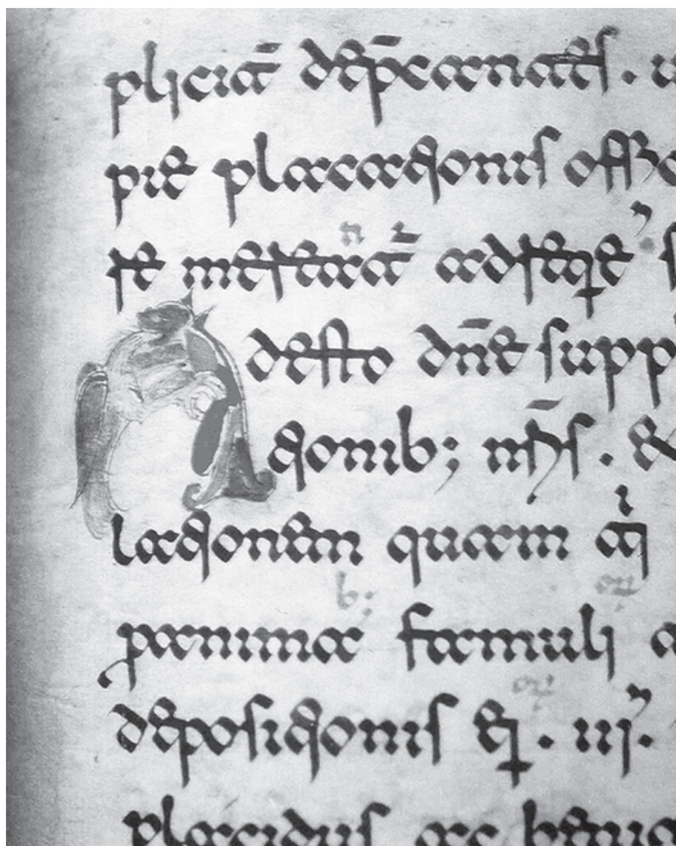


Fig. 7. Metropolitana Library, Zagreb. MR 166, p. 249

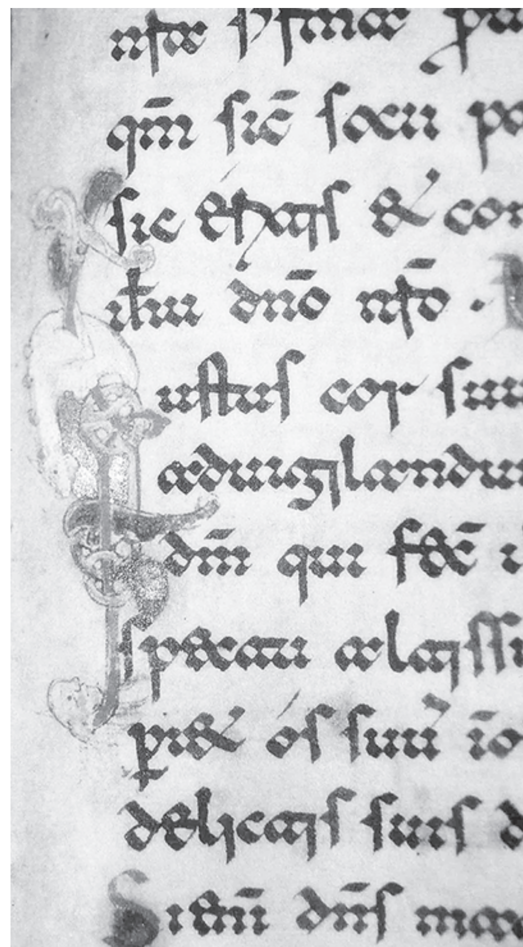


Fig. 8. Metropolitana Library, Zagreb. MR 166, p. 27

The comparison with *Bodl. Canon. Lat. 61* fails completely when analyzing the Byzantine elements that characterize — according to Pecarski — the fauna of the zoomorphic initials, in particular the letter *A* on page 249 and the letter *G* on page 128 (fig. 5, 7). Rather than the Byzantine models, the animals of the Missal — dogs, birds of prey and even a dragon — belong to the decorative model of the area of Benevento and Montecassino — revitalized by the contribution of Norman art.[17] Furthermore, there are no peacocks, birds that preponderantly differentiate the decoration of the Oxford manuscript and, "typical of Byzantine art, not so freely or independently applied in southern Italy," they can be considered as distinctive features of the codices of Zadar, dating back to the second half of the 11th century (fig. 13).[18]

In contrast with what Pecarski claimed, the fact that the decoration of the Missal of Zagreb is completely different from that of the Oxford Evangeliary shows the "uniqueness" of the manuscript compared to the other more or less coeval Dalmatian examples. These Dalmatian manuscripts, even though they were not created by the same *scriptorium* — like in the case of the *Vat. Borg. Lat. 339* — clearly show the diffusion of a homogeneous decorative language on the whole of Dalmatian territory, based on the illuminated manuscript production of St. Chrysogonus. As a result, because of the lack of comparable manuscripts, it is impossible to affirm that *MR 166* was produced in Dalmatia, even less by a *scriptorium* such as the one of Trogir, whose very existence, due to the lack of documentary evidence, should be called into question even for the 13th century codices.[19]

Going back to the illumination of the manuscript, the morphological and decorative features of the initials point to some elements characterizing a *scriptorium* operating in the area of Montecassino, according to the text analysis of Brown, or rather to the *scriptorium* of Benevento,[20]

codex of Budapest, with the models of the Bari type is clear. Cf. Elba, *La decorazione*; eadem, *Lungo le rotte adriatiche: il Libro d`ore in beneventana di Budapest e la miniatura pugliese dell'XI secolo*, Rivista di Storia della Miniatura 12 (2008) 45–55.

17 This consideration is mainly due to the presence of the initial shaped by the figure of the dragon. It is a typical element of the zoomorphic repertoire of Norman art that spread in Dalmatia thanks to the influences of the models coming from southern Italy and particularly attested by the codices in Beneventan script of the 12th and 13th centuries, as the already mentioned Missal of Berlin, the Lectionary and the Evangeliary of Trogir.

18 Telebaković-Pecarski, *Iluminacija*, 158. This opinion is widely supported by the fact that, as opposed to the models of the Bari type, in the codices of Zadar and, particularly in the *Bodl. Canon. Lat. 61* and in the *Bodl. Canon. Lat. 277*, the peacock, instead of being a simple decorative motif of the zoomorphic repertoire of the manuscript, systematically substituted the eagle, symbolizing the evangelist John. Cf. Elba, *La decorazione*, 126 (and tab. 8 and 11d); eadem, *Lungo le rotte*, 48 (and figs. 8–9).

19 The quality of the decoration and the peculiar iconographical affinities that in particular relate the Evangeliary of Trogir both to the miniature painting of southern Italy and to the library production of the 13th century in the area of Padua and Venice, support the hypothesis that the manuscript, even if done for the cathedral of Trogir, could have been produced in Zadar. Zadar was the full-fledged, leading centre of the book tradition of Dalmatia and it remained so even when the Franciscan *scriptorium* replaced that of the Benedictines of St. Chrysogonus. Cf. E. Elba, *L'Evangeliario miniato in beneventana della cattedrale di Trogir e la cultura artistica adriatica del XIII secolo*, in: *Medioevo*: *l'Europa delle cattedrali*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi (Parma, 19–23 September 2006), ed. A. C. Quintavalle, Milano 2007, 362–369.

20 On the manuscripts from Benevento, cf. J. Mallet, A. Thibaut, *Les manuscrits en écriture bénéventaine de la Bibliothèque capitulaire de Bénévent*, I–III, Paris 1984–1997; *La cathédrale de Bénévent*, ed. T. F. Kelly, Gand–Paris 1999; *Chronicon Sanctae Sophiae: cod. Vat. Lat. 4939*, ed. J.–M. Martin, Roma 2000 (con uno studio sull'apparato decorativo di G. Orofino); G. Orofino*, La miniatura nel ducato di Benevento*, in: *I Longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento.* Atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (ottobre 2002), I, Spoleto 2003, 545–565 (tab. I–XVIII).

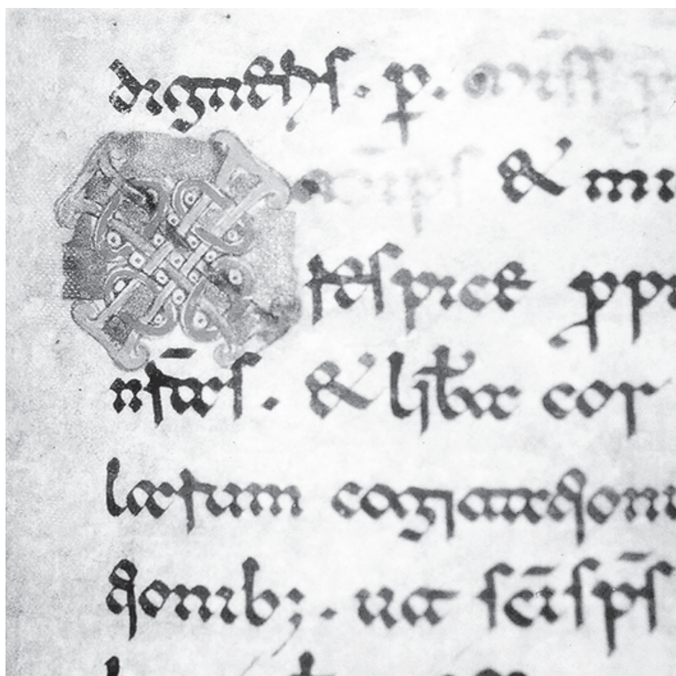


Fig. 9. Metropolitana Library, Zagreb. MR 166, p. 157

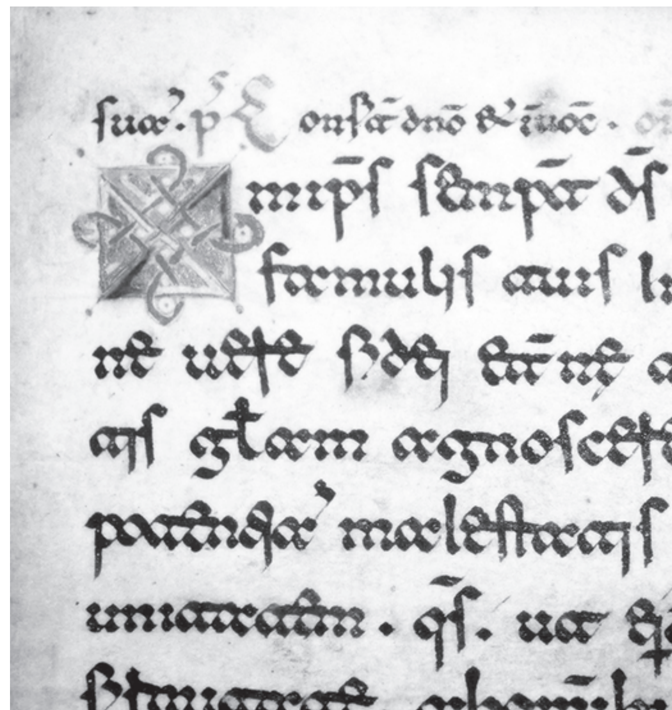


Fig. 10. Metropolitana Library, Zagreb. MR 166, p. 103

according to the research by J. Boe and A. E. Planchart.[21] Clearly the manuscript was influenced by both traditions.[22]

This is proved, from a compositional point of view, both by the letter *V* on page 25 (fig. 6), shaped by the figure of a dog, lying on its back and licking its paw — reusing a solution very similar to the one used in the codices of Montecassino and Benevento — and by the small letter *D* on page 154, where two dogs compose the shape of the letter, like in many other examples belonging to the repertoire of Montecassino, in which animals substitute the contour of the letter in a symmetrical position.[23] On the other hand, at the ornamental level, the comparison with the miniature painting tradition of Montecassino and Benevento is essentially focused on the presence of the eye-like motif, on the use of vegetal endings with lanceolate leaves and, particularly, on the use of a systematic and differentiated use of squared interlaces that shape

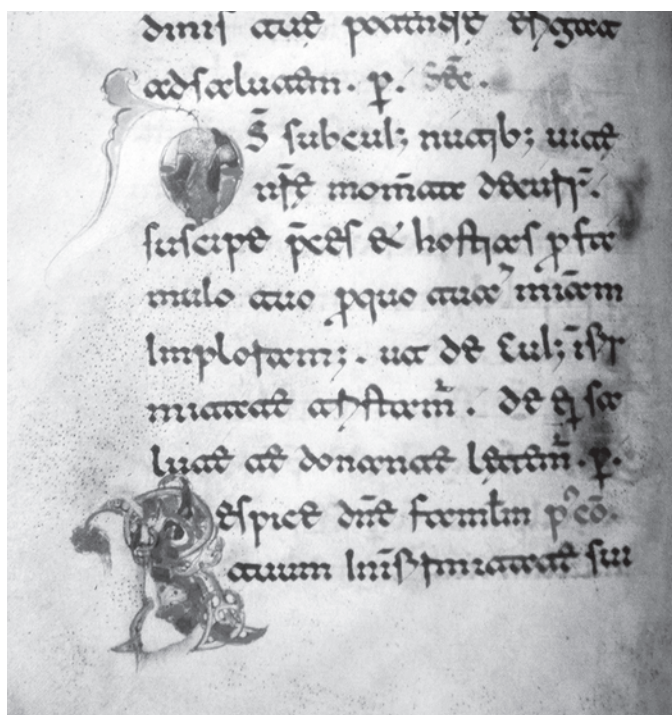


Fig. 11. Metropolitana Library, Zagreb. MR 166, p. 152

the letter *O* on ff. 103–157. There are many similarities with the manuscripts of Montecassino also in these small details.[24]

It is also likely (but still needs to be checked) that in the case of the manuscripts from Benevento, the major similarities of the decorative solutions (fig. 14–15) can be seen in the missals of the Biblioteca Capitolare of Benevento, *cod. 19*, *cod. 20* and *cod. 29* — all probably created in the local *scriptorium* of Santa Sofia in the 12th century[25] — or the Missal *Ms. Egerton 3511* (ex *Benev. 29*).

The relation with the book models of Montecassino and Benevento also clarifies the technical quality that

---

21 J. Boe (*Beneventanum troporum corpus II: Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy, A. D. 1000–1250. Part 2: Gloria in excelsis*, ed. J. Boe, Madison 1990) believes that the analysis of the order of the Gloria hymns and the Tropes follows that of the tradition of Benevento, as the 'prosula' *Puer ascendentem*, in the f. 16v of the *Ms. Benev. 35*.

22 I exclude the connection of the decorative parts in *MR 166* with the illuminated manuscripts from Apulia, particularly in *Bari type*, since there are too many differences in style. Therefore, I do not agree with Golob's claims, when she compares, with reference to the second part of the manuscript in the Beneventan script of the *Bari type*, the *Initialornamentik* of the manuscript of Zagreb to the manuscript of Virgil *Vat. Reg. Lat. 2090*; cf. N. Golob, *Ungarn, Slowenien und Kroatien*, in: *Romanik,* II, ed. A. Fingernagel, Graz 2007, 92 e n. 38.

23 V., for example, the small letter *D* on f. 26*r*bis of the *Ms. 36* of the Biblioteca Capitolare of Benevento or the letter *O* on page 54 of the *Casin. 51*, reproduced in: Orofino, *La miniatura nel ducato di Benevento*, tab. XI, pict. 22; eadem, *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino*, II/1: *I codici preteobaldiani e teobaldiani*, Roma 1996, tab. CV.

24 Among the many possible comparisons, this one refers in particular to the capital geometrical letters of Grimoaldo in the *Casin. 104*, such as the letter *N* on page 155, reproduced by Orofino, *I codici* cit., II, 2, tab. CXX-d.

25 For example, in the case of *MR 166*, the following elements are normally considered meaningful: the hooked knots like those characterizing the initials of the *Ms. Benev. 29*; the way in which the geometrical letters are structured, characterized by empty sections with a golden background and crossed by ribbons ending with long lanceolate leaves, as in the case of the letter *P* on f. 149r of the *Ms. Benev. 20*; or the presence of Ottonian plant shoots of the letter *V* on page 202, contoured by a thin red line and coloured with gold on a blue background, as those that fill the white polka-dot field of the letter *T* on f. 108v. of the *Ms. 19* and on f. 149v of the *Ms. 20*.



Fig. 12. Bodleian Library, Oxford. Canon. lat. 61, c. 45v



Fig. 13. Bodleian Library, Oxford. Canon. lat. 61, c. 64v

characterizes the decoration of the first part of the manuscript. Both the drawing, well defined and marked by a thin black inked stroke, and the *mise-en-page*, are typical features of an important *scriptorium* or, at the same time, of an area implying a wide circulation of manuscripts of top quality. In fact its *mise-en-page* shows a well balanced attention to the relation of the text and the initials, which may be a clue for its attribution to an important *scriptorium* or to an area where there was a wide circulation of top quality manuscripts. Waiting for an accurate evaluation of the palaeographical aspects that could deny the possibility that *MR 166* could have been copied in Dalmatia,[26] and a more appropriate comparative research of the decoration regarding all the missals from southern Italy dating back to the 11th and 12th centuries that could properly clarify the place in which the manuscript was created,[27] I can only state that the area between Benevento and northern Apulia played an important role in the network of relations between southern Italy and Dalmatia.[28]

This is probably due not only to the close links Benevento had with Siponto, whose port, located at the foot of the Gargano mountains, was the chief point of departure for those who were travelling to the eastern coast of the Adriatic sea from the Apulian hinterland, but also to the close ties the Benedictines of northern Apulia and those of the abbey of Santa Maria delle Tremiti in particular, maintained with the populations of the eastern coast during the Middle Ages.[29] In addition, both the Abbey of Montecassino[30] and the Church of Rome were very interested in this area, as shown by the appointment of

---

[26] In my opinion the question of the existence, or non-existence, of a "Beneventan Dalmatian script" could be answered only through the identification of the specific features of its script.

[27] I started a comparative study of *MR 166* and *Vat. Lat. 2068*. At the time, waiting for the Vatican Library to reopen, I could only work on the microfilm. I believe and emphasize that the manuscripts, apart from being similar from a stylistic point of view (as Brown claimed), show many analogies in the decorative set. However, it must be clear that the *Vat. Lat. 2068* is characterized by a higher refinement and finer quality than the Missal of Zagreb.

[28] This idea is closely related to the statement claiming that the origin of Dalmatian miniature painting has to be sought in the Benevento area, i.e. that it can be ascribed to the same artistic land of "Longobardia", in which the researchers identify the essential elements of the miniature painting of Apulia, as shown by the comparison of the fragment of a Passional *MR 164* of the Metropolitana Library, Zagreb. This is the earliest evidence of the *corpus*, dating back to 1015–1030, like the library production of Benevento that spanned the second half of the 10th and the early 11th centuries. Cf. Elba, *La decorazione*, 116 and tab. 1a–b.

[29] On the issue of the presence of the Benedictines in the area of the Gargano mountains, cf. T. Leccisotti, *Montecassino a Troia*, Japigia 17/2 (1946), 65–92; idem, *Antiche prepositure cassinesi nei pressi del Fortore e del Saccione*, Benedictina 1 (1947) 84–133; idem, *Le relazioni tra Montecassino e Tremiti e i possedimenti cassinesi a Foggia e Lucera*, Benedictina 3 (1949) 203–215; *Codice diplomatico del Monastero benedettino di S. Maria di Tremiti (1005–1237)*, ed. A. Petrucci, I–III, Roma 1960; V. Foretić, *L' Ordine Benedettino quale tramite nei rapporti tra le due sponde con particolare riguardo al territorio di Ragusa nel Medio Evo*, in: *Le relazioni religiose e chiesastico-giurisdizionali*. Atti del Congresso di Bari (29–31 ottobre 1976), Roma 1979, 131–144; P. Corsi, *Benedettini e Ordini monastico-cavallereschi in Capitanata durante il Medioevo*, in: *Capitanata medievale*, ed. M. S. Calò Mariani, Foggia 1998, 99–109.

[30] The Montecassino property of the monastery of Saint Mary of Rožata in Dubrovnik is documented on the abbey's bronze door, cf. V. Novak, *La paleografia latina e i rapporti dell'Italia Meridionale con la Dalmazia*, Archivio Storico Pugliese XIV/3–4 (1961) 145–158, in partic. 151; Foretić, *L' Ordine Benedettino*, 133.

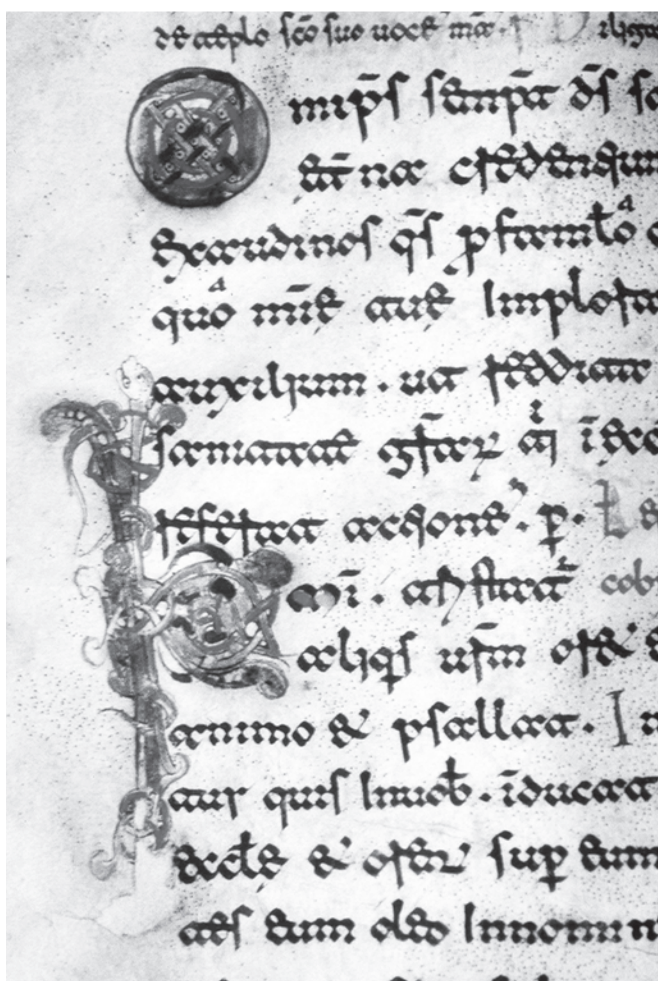


Fig. 14. Metropolitana Library, Zagreb.
MR 166, p. 148

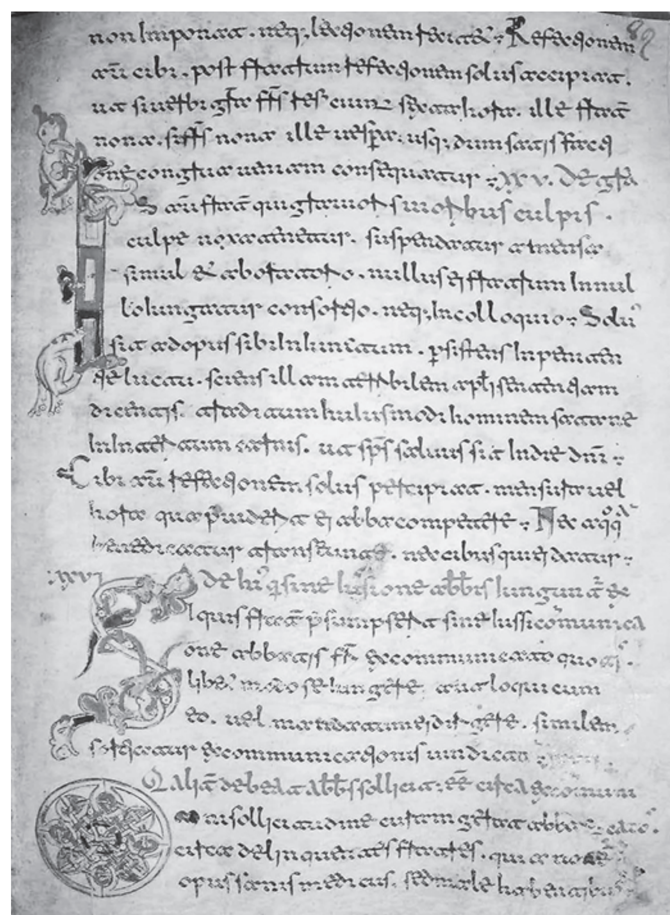


Fig. 15. Biblioteca Capitolare, Benevento.
Ms. 26, iniziali S e O, c. 89r

Gerardo, Bishop of Siponto, as the papal legate to Dalmatia in the crucial years after the schism of Michele Cerulario.[31]

Returning now to the manuscript, it is possible at this point to advance the following hypothesis: just as it may have happened with Gerardo, who brought with him gifts and liturgical manuscripts when he came to Dalmatia in 1074,[32] another distinguished clergyman did the same, and brought with him our Missal. He may have joined a papal delegation that left from Benevento or from one of the monasteries of northern Apulia. The sizes of the manuscript, unusual and different from those of the other Missals,[33] and the quality of the decorative set, embellished by gold, in fact show that this manuscript was meant to be used as a "travel book".[34]

The pocket-size characteristic of the Missal and the fact that it was used by the priest in representative contexts — therefore characterized by a certain "solemnity" — could help to further understand the necessity of adding, together with the masses for the bishop or for the pope, another one for the emperor. In contrast to Novak's statement, this characteristic is not at all anachronistic for a southern Italian manuscript, dating back to the 11th and 12th centuries, as shown by the presence of the same mass both in the formulary of *Casin. 127* and in *Vat. Lat. 6082*.

In conclusion, I would like to draw attention to an element of this codex that has been overlooked: the texts of two votive Masses — the one *Pro Christiani qui ad sepulcrum Domini perrexerunt* (p. 242–244) and another one *In Sancti Angeli* (p. 347), celebrating St. Michael[35] were, as far as I know, unusual in the formularies of the other missals of Montecassino and Benevento.[36] This may be the clue for the identification of its *scriptorium* or, at least, for the destination of the manuscript. The presence of both Masses-text can be perfectly associated with the context of

[31] T. Leccisotti, *Due monaci cassinesi arcivescovi di Siponto*, Japigia 14/2 (1943) 155–165 .

[32] Leccisotti, *ibid*.

[33] The first unit of the codex measures 185 × 130 mm and the second 180 × 185 mm. The other missals of Benevento, for example, measure more or less 300 × 200 mm.

[34] In this case, the hypothesis advanced by Kniewald (*Zagrebački liturgijski kodeksi*, 22) seems to me to be interesting. He supposes that *MR 166* was exported to Split probably by Cardinal Gregorio De Crescenzio, when he left Italy in 1188, for Hungary to attend the canonization of St. Ladislav. Furthermore, according to Kniewald, the Missal was taken to Zagreb thanks to the Bishop of Split, Bernardo, originally from Tuscany and he was a "book lover". To him is also attributed the substitution of the *missa pro imperatore* with that of *pro rege*.

[35] *Ibid*., 31. The feast and the corresponding mass are located in the second part of the missal, which is considered, as I do, myself, to be a transcription of the last part of the missal, done during the 13th century, probably in Split. Evidence of this is given by the frequent type of initials (cf. n. 15) very similar to those that characterize the *Historia Salonitanorum* of the Archdeacon Tommaso (1199/1200–1268), manuscript *KAS 623* of the archive of the Cathedral of Split created in the middle of the 13th century. Cf. *Thomae Archidiaconi. Historia Salonitanorum atque Spalatinorum Pontificum*, ed. R. Katičić, M. Matijević Sokol, O. Perić, Split 2003 (the facsmile edition).

[36] Two exceptions are important: the first is the Mass-text of St. Michael in *Casin. 426*, which led me to believe that the manuscript was addressed to a monastery with a special devotion for St. Michael. For the description of this ms. v. G. Orofino, *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino, III: Tra Teobaldo e Desiderio*, Roma 2006, 57–73 (tab. XV–XVII). The second is the presence of the formulary of *Inventio Sancti Angeli* and *Dedicatio Beati Michaelis* in the *Missal W6* of the Walters Art Gallery of Baltimore written for the diocese of Canosa in Apulia. On this manuscript cf. *Missale Beneventanum von Canosa (Baltimore, Walters Art Gallery, MS W6)*, ed. S. Rehle, Regensburg 1972.

the Gargano area because both the pilgrimage and the worship of S. Michael were well established. Between the 12th and 13th centuries, the sanctuary of St. Michael of Gargano became one of the fundamental hubs located on the route to the Holy Land and, in general, "overseas".[37]

Placed in this new scenario, *MR 166* of Zagreb can be considered an extraordinary and tangible document of the intense movement of people and objects that crossed the Adriatic during the Middle Ages. The spread of artistic models, liturgical practices, and especially cults related to this movement of people and objects represents the *trait d'union* that binds all the Adriatic and Balkan regions into the same Mediterranean cultural space.

[37] On the issue of the worship of St. Michael and the sanctuary of Monte Gargano cf. *Il Medioevo e il Gargano*. Atti della 7. Esposizione Archeologica (Vico del Gargano, 7–8 maggio 1983), Foggia 1984; *La montagna sacra. San Michele, Monte Sant'Angelo, il Gargano*, ed. G. B. Bronzini, Galatina 1991; *L' angelo, la montagna, il pellegrino. Monte Sant' Angelo e il santuario di San Michele del Gargano dalle origini ai nostri giorni. Guida alla mostra documentaria*, ed. P. Belli D'Elia, R. Mavelli, A. M. Tripputi, Foggia 1999.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

Adriatico. Un mare di storia, arte, cultura. Atti del Convegno, ed. B. Cleri, I–II, Ancona 2000.

Adriatico mare d'Europa: la cultura e la storia, ed. E. Turri, Cinisello Balsamo 2000.

Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia, ed. R. Cassano, R. Lorusso Romito, M. Milella, Bari 1998.

L' angelo, la montagna, il pellegrino. Monte Sant' Angelo e il santuario di San Michele del Gargano dalle origini ai nostri giorni. Guida alla mostra documentaria, ed. P. Belli D'Elia, R. Mavelli, A. M. Tripputi, Foggia 1999.

Arte per mare. Dalmazia, Titano e Montefeltro dal primo cristianesimo al Rinascimento (San Marino Città, Museo di san Francesco, 22 luglio–11 novembre 2007), ed. G. Gentili, A. Marchi, Milano 2007.

A. Badurina, *Illuminated manuscripts in Croatia*, Zagreb 1995.

BMB. Bibliografia dei manoscritti in scrittura beneventana, 1–17, Roma 1993–2009.

J. Boe, *Präfation*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. L. Finscher, Kassel–New York 1997^2, 1771.

V. Brown, *Messale votivo*, in: *I fiori e' frutti santi. S. Benedetto, la Regola, la santità nelle testimonianze dei manoscritti cassinesi*, ed. M. Dell'Omo, Milano 1998, 152–153.

V. Brown, *Il messale medievale e le 'Missae votivae': esempi di pratica monastica in area beneventana*, in: *Il monaco, il libro, la biblioteca*. Atti del Convegno (Cassino–Montecassino 5–8 settembre 2000), ed. O. Pecere, Cassino 2003, 119–153.

La cathédrale de Bénévent, ed. T. F. Kelly, Gand–Paris 1999.

Codice diplomatico del Monastero benedettino di S. Maria di Tremiti (1005–1237), ed. A. Petrucci, I–III, Roma 1960.

P. Corsi, *Benedettini e Ordini monastico-cavallereschi in Capitanata durante il Medioevo*, in: *Capitanata medievale*, ed. M. S. Calò Mariani, Foggia 1998, 99–109.

E. Elba, *La decorazione dei codici in beneventana della Dalmazia tra XI e XIII secolo*, Segno e Testo 4 (2006) 107–147.

E. Elba, *L'Evangeliario miniato in beneventana della cattedrale di Trogir e la cultura artistica adriatica del XIII secolo*, in: *Medioevo*: *l'Europa delle cattedrali*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi (Parma, 19–23 September 2006), ed. A. C. Quintavalle, Milano 2007, 362–369.

E. Elba, *Lungo le rotte adriatiche: il Libro d`ore in beneventana di Budapest e la miniatura pugliese dell'XI secolo*, Rivista di Storia della Miniatura 12 (2008) 45–55.

Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale (Catalogo della mostra, Montecassino, 1994), ed. G. Cavallo, G. Orofino, O. Pecere, Roma 1994.

V. Foretić, *L' Ordine Benedettino quale tramite nei rapporti tra le due sponde con particolare riguardo al territorio di Ragusa nel Medio Evo*, in: *Le relazioni religiose e chiesastico-giurisdizionali*. Atti del Congresso di Bari (29–31 ottobre 1976), Roma 1979, 131–144.

N. Golob, *Ungarn, Slowenien und Kroatien*, in: *Romanik,* II, ed. A. Fingernagel, Graz 2007, 81–108.

D. Kniewald, *Iluminacija i notacija zagrebačkih liturgijskih rukopisa*, Rad Hrvatske Akademije znanosti i umjetnosti 279 (1944) 7–105.

D. Kniewald, *Ordo et Canon missae e missali S. Sabina MR 166 saec. XI*, Ephemerides liturgicae 70 (1956) 325–337.

D. Kniewald, *Zagrebački liturgijski kodeksi XI–XV stoljeća*, Croatia Sacra 10 (1940) 1–128.

T. Leccisotti, *Antiche prepositure cassinesi nei pressi del Fortore e del Saccione*, Benedictina 1 (1947) 84–133.

T. Leccisotti, *Due monaci cassinesi arcivescovi di Siponto*, Japigia 14/2 (1943) 155–165.

T. Leccisotti, *Montecassino a Troia*, Japigia 17/2 (1946), 65–92.

T. Leccisotti, *Le relazioni tra Montecassino e Tremiti e i possedimenti cassinesi a Foggia e Lucera*, Benedictina 3 (1949) 203–215.

E. A. Loew, *The Beneventan script. A History of the South Italian Minuscule*, I–II, Roma 1980^2.

E. A. Loew, *A new list of Beneventan manuscripts*, in: *Collectanea Vaticana in honorem Anselmi M. Card. Albareda: a Biblioteca Apostolica edita*, II, Città del Vaticano 1962, 211–244.

J. Mallet, A. Thibaut, *Les manuscrits en écriture bénéventaine de la Bibliothèque capitulaire de Bénévent*, I–III, Paris 1984–1997.

Il Medioevo e il Gargano. Atti della 7. Esposizione Archeologica (Vico del Gargano, 7–8 maggio 1983), Foggia 1984.

Missale Beneventanum von Canosa (Baltimore, Walters Art Gallery, MS W6), ed. S. Rehle, Regensburg 1972.

La montagna sacra. San Michele, Monte Sant'Angelo, il Gargano, ed. G. B. Bronzini, Galatina 1991.

V. Novak, *Neiskorišćavana kategorija dalmatinskih historijskih izvora od VIII. do XII. stoljeća*, Radovi Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru 3 (1957) 39–74.

V. Novak, *Scriptura beneventana: s osobitim obzirom na tip dalmatinske beneventane. Paleografska studija*, Zagreb 1920.

G. Orofino, *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino*, II/1: *I codici preteobaldiani e teobaldiani*, Roma 1996.

G. Orofino, *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino,* III: *Tra Teobaldo e Desiderio*, Roma 2006.

G. Orofino, *L'illustrazione delle Metamorfosi di Ovidio nel ms. IV F 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Ricerche di Storia dell'Arte 49 (1993) 5–18.

G. Orofino, *Miniatura in Puglia agli inizi dell'XI secolo: l'Omiliario VI B 2 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Miniatura 3–4 (1990–1991) 21–32.

G. Orofino, *La miniatura nel ducato di Benevento*, in: *I Longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento*. Atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (ottobre 2002), I, Spoleto 2003, 545–565.

B. Telebaković-Pecarski, *Iluminacija misala MR 166 iz zagrebačke Sveučilišne knjižnice*, Anali Historijskog instituta u Dubrovniku 6–7 (1959) 149–160.

Thomae Archidiaconi. Historia Salonitanorum atque Spalatinorum Pontificum, ed. R. Katičić, M. Matijević Sokol, O. Perić, Split 2003 (the facsmile edition).

Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia. Gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Fresaka del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia, Ferrara 1999.

Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente (Castel Sigismondo, Piazza Malatesta, Rimini, 19 agosto–29 dicembre 2002), ed. F. Flores d'Arcais, G. Gentili, Milano 2002.

Le vie mediterranee dell'icona cristiana. Icone del Museo Nazionale di Belgrado (Bari, Pinacoteca Provinciale, 14 dicembre 2001–31 gennaio 2002), ed. B. Ivanić, Bari 2001.

ЗОГРАФ 33 (2009) [63–73]

Између Јужне Италије и Далмације: Мисал *MR 166* из Метрополитанске књижнице у Загребу

Емануела Елба

Мисал *MR 166* из Метрополитанске књижнице у Загребу представља свакако најпроблематичнији рукопис из Далмације писаним беневентаном. Ради се о композитном рукопису састављеном од две кодиколишке целине, од којих је прва писана у касинској беневентани, а друга у тзв. Бари типу.

Украшавање прве целине обухвата једну страницу са Т од Те игитур (стр. 209) и 179 иницијала геометријског стила, тракастих, зооморфних, „плочастих" и у само два случаја такозваног „отонског" типа. Иницијали су урађени руком једног мајстора, изузев оних на страницама палимпсеста (стр. 160–163) где је текст мисе *pro imperatore* замењен мисом *pro rege*. Ту је изгледа радио други уметник, али и он је био савременик прве редакције текста. Поменутим иницијалима се придружују други иницијали једноставније типологије и, унутар неумизованог текста, једна серија мањих слова писаних црвеним мастилом у златном квадратном пољу.

Декорацији друге кодиколошке целине поклоњена је много мања пажња. Она обухвата 35 иницијала слабо артикулисане форме која је оживљена једино чворастим избочинама у облику машне. Слова која су цртана пером и мастилом боје сепија и испуњена црвеном, дело су много мање веште руке, могуће руке самог преписивача рукописа.

Откривен 1916. године од стране палеографа Виктора Новака, мисал је у почетку био приписан јужноиталијанским скрипторијима и датован у XI век. Ускоро је, међутим, сам Новак радикално променио своје мишљење, тврдећи да је рукопис морао настати у Далмацији на основу сличности његовог писма са рукописима писаним угластом беневентаном, а пронађеним у катедрали у Трогиру. Бранка Пецарски је затим подржала Новакову тезу покушавајући да докаже, на основу декорације, сличност рукописа са другим рукописима далматинског порекла, пре свега са Јеванђелистарем из Оксфорда (Бодл. цанон. лат. 61), насталим у Задру у последњој деценији XI века.

Супротно тезама о далматинском пореклу загребачког мисала, новија истраживања теже да на основу јасних рукописних и палеографских карактеристика покажу како је тај рукопис био израђен у XII веку у јужној Италији и да је тек накнадно стигао на другу страну Јадрана где је његов последњи део био преправљен можда почетком XIII столећа. Истраживања Вирџиније Браун, која су концентрисана на књижну типологију „вотивног мисала" — манастирске књиге посебно раширене у беневетанско-касинској области почев од XI века — нарочито јасно су показала како је *MR 166* „најближи" групи рукописа из Монтекасина, насталих управо у матичној кући бенедиктинаца или у неком њој подређеном манастиру.

Анализа украса рукописа потврђује јужноиталијанско порекло мисала. У том погледу су од значаја извесна орнаментална слова, као на пример дугачки копљасти листови (ређе коврџави или са пупољцима), зооморфни висуљци са псећим чељустима и кљуновима птица грабљивица (или пак са читавим телима или „попрсјима" паса чија је длака на леђима назначена црвеним цртицама), антропоморфне главе којима се у два случаја завршавају репови слова.

Поређење са другим примерима далматинске минијатуре показује, затим, како декоративни систем кодекса није нимало сличан декорацији задарских рукописа, посебно не украсу Јеванђелистара из Оксфорда. У случају *MR 166* антропоморфне главе нису, уствари, карактеристичан украс, док се с друге стране оне у оксфордском јеванђелистару појављују систематски и са доста другачијим решењима. Штавише, у фауни зооморфних иницијала, преузетој из најчистије беневентанско-касинске традиције, потпуно су изостављени паунови који, будући да су типичан елемент византијске минијатуре, јесу елемент по којем су задарски рукописи из друге половине XI века особени.

Разлике кодекса у односу на задарску минијатуру из XI века и исто тако његова „нетипичност" у односу на друге савремене далматинске примере, који су под снажним утицајем задарске минијатурне продукције, доприноси обарању хипотезе да је *MR 166* израђен у Далмацији, а нарочито да је настао у трогирском скрипторију о чијем постојању писани извори не дају никакве податке.

Загребачки рукопис требало би приписати неком од скрипторија активних у области Монтекасина или Беневента како то показују зооморфна слова сачињена у целини од паса, и кад се ради о орнаменталном речнику, употреба мотива са очима, завршеци у облику копљастих листова, и пре свега, преплета „плочастог" и „отонског" типа. Највеће сличности нађене су пре свега са неким мисалима из Каптолске библиотеке у Беневенту датованим у XII век.

Везама са књигама из Монтекасина и Беневента објашњава се, уосталом, технички квалитет декорације загребачког рукописа који се издваја по врло прецизном и јасно дефинисаном цртежу и пре свега по врло негованом *mise-en-page*, што је ретко код рукописа малог формата. Те чињенице такође воде ка закључку да је *MR 166* морао да буде изведен у неком истакнутом скрипто-

ријуму или, у сваком случају, у скрипторијуму лоцираном у области која је била снажно инспирисана присуством најквалитетнијих образаца. До сада изведени закључци идентификују ту област са подручјем између Беневента и северне Апулије. Под утицајем књижне продукције из Монтекасина и Беневента, оно је представљало примарни канал за везу са Далмацијом, због своје густе мреже бенедиктинских седишта која је повезивала две обале и пре свега због луке у Сипонту, главне полазишне тачке за оне који су се са копна спремали на пут преко Јадрана.

Вероватно није случајно то што је бискуп Ђерардо, који је постао папски делегат за Далмацију 1074, потицао управо из Сипонта. Можда је следећи пример Ђерарда, који је по поласку за Далмацију морао да понесе са собом дарове и пре свега рукописе, неки други бискуп, који је потицао из Беневента или из неког од манастира у северној Апулији, неколико деценија касније понео са собом овај јединствени рукопис. Мале димензије рукописа, неуобичајене у односу на друге јужноиталијанске мисале, као и богатство украса чија је драгоценост увећана употребом злата, показују уосталом да је кодекс очигледно био „мисал за пут“, намењен некогом високом прелату са изасланичком мисијом.

Још један елемент доприноси разјашњењу питања где се налазио рукопис пре него што је стигао у Далмацију. То је присуство две вотивне мисе, *Pro christiani qui ad sepulcrum Domini perreherunt* (стр. 242–244) и *In Sancti Angeli* (стр. 347), које се користе при слављењу празника светог арханђела Михаила. Те две мисе, неубичајене у формуларима других касинских и беневентанских мисала, повезују се врло добро за „гаргански“ контекст северне Апулије, где су и култ светог Михаила и ходочасништво стекли велику афирмацију због присуства чувеног Михаиловог светилишта на планини Гаргано.

Смештен у тај нови амбијент, мисал *MR 166* из Загреба намеће се као изузетно и опипљиво сведочанство интензивног кретања људи, књига и уметничких дела. Они су прелазили преко Јадранског мора у средњем веку и тако одредили ону *trait d'union* која дубоко обележава припадност свих јадранских и балканских регија заједничком *коине* медитеранске културе.

Богородичин циклус у Благовештенској цркви манастира Градца*

Драгана Павловић**

Универзитет у Београду, Филозофски факултет — Одељење за историју уметности

UDC 75.052.046.3(497.11 Gradac)"127"
271.2–312.47
DOI 10.2298/ZOG0933075P
Оригиналан научни рад

Тема рада је циклус с приказима догађаја из живота Богородице насликан у средишњој зони припрате Благовештенске цркве у манастиру Градцу. Идентификацију сцена омогућавају сачувани фрагменти живописа, као и поређења са сродним споменицима. Посебна пажња посвећена је иконографској анализи циклуса, а истакнуте су многобројне аналогије између градачких композиција и одговарајућих представа из значајних савремених и нешто млађих византијских храмова.

Кључне речи: Манастир Градац, Богородичин циклус, иконографија, фреске, српско сликарство XIII века, краљица Јелена

The Cycle of the Life of the Virgin in the Church of the Annunciation in Gradac

The paper deals with a cycle depicting scenes from the life of the Virgin, in the middle zone of the narthex of the Church of the Annunciation in the Monastery of Gradac. The identification of the scenes is possible owing to the preserved fragments of the wall-painting and by comparing them to those in similar monuments. Special attention is devoted to the iconographic analysis of the cycle, and numerous analogies are highlighted between the Gradac compositions and the relevant scenes in important contemporary and slightly later Byzantine churches.

Keywords: Monastery of Gradac, cycle of the Life of the Virgin, iconography, frescoes, Serbian wall painting of 13th century, queen Jelena

За разлику од архитектуре градачке цркве, њено зидно сликарство још увек није детаљно истражено. Проучавање живописа отежавала је, без сумње, лоша очуваност фресака, па многе сцене и појединачне фигуре нису прецизно описане и протумачене. Богородичин циклус насликан у припрати представља једну од тих непотпуно проучених тема. У појединим радовима побројане су само боље очуване сцене циклуса, без описа и иконографске анализе и без покушаја препознавања слабије сачуваних представа.[1] Неке од композиција поменуте су у ширим прегледима српске и византијске уметности,[2] потом у радовима о зидном сликарству других храмова,[3] као и у студијама посвећеним посебним проблемима живописа. Тако је представа Ваведења из Градца укључена у шира иконографска разматрања те теме,[4] а поједине сцене се помињу у оквиру студија стилских карактеристика српског живописа с краја XIII века[5] и сликане архитектуре на фрескама.[6] Јаснијем сагледавању остатака живописа на зидовима градачке припрате допринело је објављивање репродукција[7] и цртежа фресака, најпре са западног,[8] а знатно касније и са северног зида.[9] Ж. Лафонтен-Дозоњ, ауторка значајне студије о Богородичином детињству у византијској уметности, циклусу из градачке припрате није посветила већу пажњу.[10] Пошто га помиње само успутно, разматрајући сцене циклуса у другим споме-

* Чланак садржи део резултата остварених на пројекту бр. 147019G — *Српска и византијска уметност у позном средњем веку* — који подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

** Драгана Павловић (drpavlov@f.bg.ac.rs).

[1] V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, II, Beograd 1934, 16; idem, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 73; Ђ. Бошковић, С. Ненадовић, *Градац*, Београд 1951, 6; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 71; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 42, 198, нап. 42; О. М. Кандић, *Манастир Градац*, Београд 1982, 41 (= О. Кандић, *Манастир Градац*, Београд 2008, 42).

[2] S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra,* Paris 1970, 42; T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, Paris 1978, 165; В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1986, 138; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 108 и даље.

[3] I. D. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origins jusqu'au XIXe siècle*, Paris 1932, 228–229; G. Babić, *Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge*, Cahiers Archéologiques XII (1962) 315, 317; П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 103 нап. 516 и 518, 104, 106; J. Lafontaine-Dosogne, *Les cycles de la Vierge dans l'eglise de Dečani: Enfance, Dormition et Akathiste*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 308.

[4] C. Grozdanov, *Sur la composition de la presentation de la Vierge au temple dans la peinture byzantine à la fin du XIII et vers 1300*, Зограф 26 (1997) 55–63 (= Ц. Грозданов, *Воведението на Богородица во Византиската живопис на крајот од XIII век и околу 1300 година*, in: idem, *Живописот на охридската архиепископија, студии*, Скопје 2007, 63–82).

[5] Б. Тодић, *Српске фреска с краја XIII века. Уметничке одлике,* ЗФФ, серија А: Историјске науке, књ. 16 (1989) 76–77.

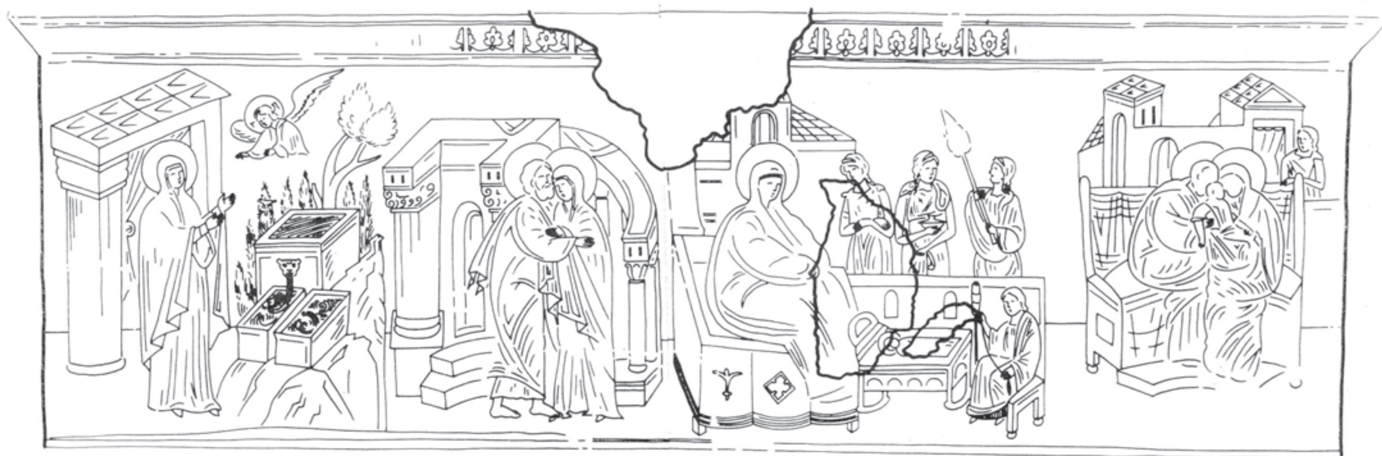
[6] А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, 120, 193.

[7] Бошковић, Ненадовић, *Градац*, т. XXXIII; V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, I, Beograd 1930, 29a; G. Millet, A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie,* II, Paris 1957, pl. 60, 1–3, pl. 61, 1–4; Кандић, *Манастир Градац*, сл. 25.

[8] Сликар-конзерватор Бранислав Живковић извео је са сарадницима стручно чишћење и конзервирање фресака током 1962, 1968. и 1969. године. Том приликом начинио је неколико цртежа живописа и објавио их у кратком чланку о резултатима сликарско-конзерваторских радова; Б. Живковић, *Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца*, Саопштења VIII (1969) сл. 5.

[9] За северни зид v. В. Милановић, *Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи*, in: *Манастир Жича*, Краљево 2000, 175, сл. 12 (цртеж Б. Живковића); cf. и: Grozdanov, *Sur la composition*, 56 (sch. 1).

[10] J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1992, 45, 60b, 87, 105 нап. 3, 126 нап. 3, 131 нап. 1, 153 нап. 4, 207.



Сл. 1. Градац, западни зид припрате (цртеж Б. Живковића)
Fig. 1. Gradac, the west wall of the narthex (drawing: B. Živković)

ницима, изостала је детаљнија анализа градачких представа, као и испитивање њихове иконографије. Од великог значаја за нашу тему је први део студије Ц. Грозданова посвећен Богородичином циклусу у охридској Перивлепти, у којем аутор идентификује градачке представе, ишчитавајући њихов редослед на основу садржине циклуса из задужбине Прогона Сгура.[11] Осим тога, спроводећи иконографску анализу почетних сцена циклуса из Богородице Перивлепте у Охриду (од Одбијања дарова до Рођења Богородице), аутор проналази паралеле са одговарајућим сценама из припрате задужбине српске краљице Јелене.

У целини посматрано, постојећа литература пружа драгоцену основу за шира иконографска разматрања Богородичиног циклуса насликаног у припрати Градца. Да би се тема потпуније сагледала потребно је, међутим, спровести детаљније испитивање иконографских карактеристика градачких представа и направити њихово поређење са одговарајућим сценама Богородичиног циклуса сачуваним у византијским и српским храмовима. То је основни циљ наше студије.

* * *

Циклуси Богородичиног житија насликани на зидовима српских средњовековних храмова међусобно се разликују не само по месту које су заузимали у општем декоративном систему већ и по броју и распореду сцена, као и по појединачним иконографским решењима. Тај циклус, повремено присутан на зидовима старијих српских храмова, постаје готово саставни део декоративног програма тек од почетка XIV века. Судећи по сачуваним споменицима, његово приказивање, започето је у српској средини у другој половини XIII века у три различите варијанте (сажета – Сопоћани,[12] опширна – Градац, циклус сведен на три сцене – Ариље[13]). Оне ће се јављати на зидовима српских храмова и током наредна два столећа. У XIV веку најчешћи су били опширни циклуси Богородичиног житија. Они су радо сликани и у владарским (Краљева црква у Студеници,[14] Старо Нагоричино,[15] Грачаница,[16] Хиландар,[17] Дечани,[18] Матеич[19]) и у властеоским задужбинама (Сушица,[20] Кучевиште,[21] Бела црква каранска[22]). У истом столећу сажети циклуси приказани су у Жичи,[23] пећкој Богородици Одигитрији,[24] дабарском Светом Николи,[25] Ваганешу,[26] католикону манастира Заума[27] и у цркви Светог Петра на острву Велики град на Преспи[28], а његове поједине сцене истичу се у живопису Светог Никите код Скопља[29] и Светог Димитрија у Пе-

[11] Ц. Грозданов, *Циклусот на животот на Богородица во црквата свети Климент во Охрид (прв дел)*, Прилози МАНУ XXVI/2 (1995) 41–59.

[12] Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 30–31; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, 153.

[13] Б. Живковић, *Ариље. Распоред фресака*, Београд 1970, 13; Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 75–78.

[14] Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 170–179; Тодић, *Српско зидно сликарство*, 328.

[15] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, сл. 35 на стр. 105; Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 73–74; idem, *Српско зидно сликарство*, 321.

[16] Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 80, 114–115; Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, VII; Тодић, *Српско зидно сликарство*, 155, 331.

[17] М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, Београд 1998, 225; Тодић, *Српско зидно сликарство*, 353.

[18] Б. В. Поповић, *Програм живописа у олтарском простору*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 90–93; Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 364–365.

[19] Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, Скопје 2002, 97–105.

[20] Babić, *Les fresques de Sušica en Macédoine*, 303–339; Тодић, *Српско зидно сликарство*, 305.

[21] И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту*, ЗЛУ 17 (1981) 94–96; idem, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 133.

[22] Petković, *La peinture serbe*, II, 48; М. Кашанин, *Бела црква Каранска*, Београд 1928, 178–182; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 142.

[23] В. Р. Петковић, *Жича (I–II)*, Старинар I (1906) 172; idem, *Жича (IV)*, Старинар IV (1909) 77; idem, *Преглед црквених споменика*, 122; П. Мијовић in: М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича — историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969, 170; Тодић, *Српско зидно сликарство*, 308.

[24] Б. Тодић, *Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 365.

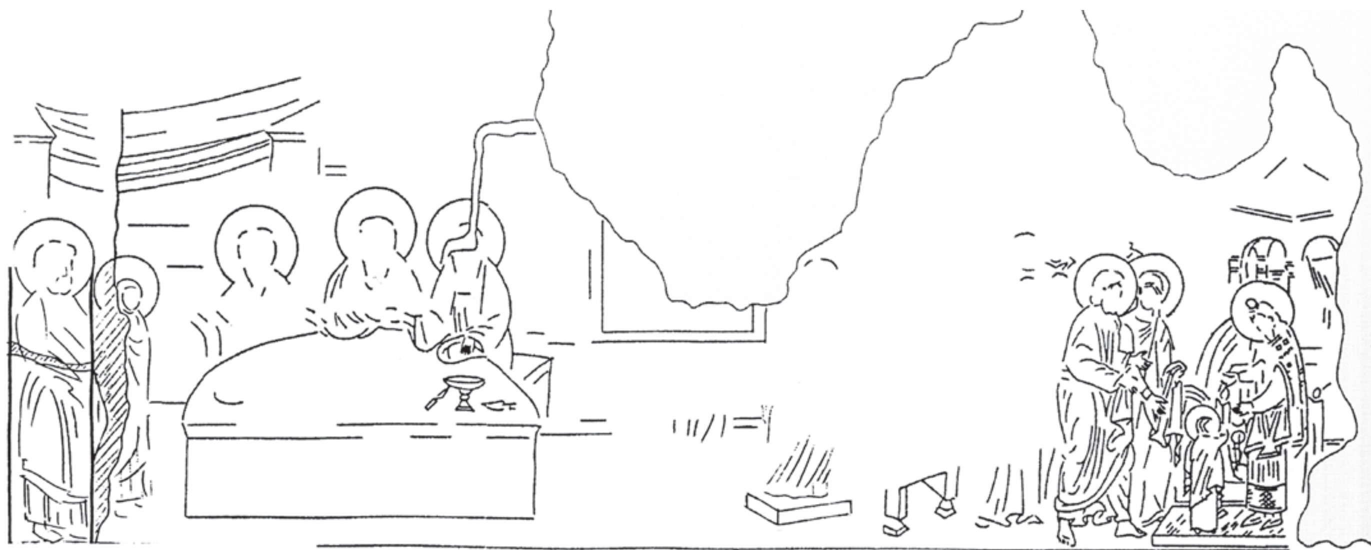
[25] С. Пејић, *Живопис у ђаконикону цркве Св. Николе Дабарског*, Саопштења 37–38 (2006) 34–39, 44–45; eadem, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009, 75–76, 88–89.

[26] Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 164.

[27] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 113–115.

[28] Црква је првобитно била посвећена Богородици; Б. Кнежевић, *Црква светог Петра у Преспи*, ЗЛУ 2 (1966) 250; Ђурић, *Византијске фреске*, 73.

[29] М. Марковић, *Манастир Светог Никите код Скопља — историја и живопис*, Београд 2004 (непубликована докторска дисертација), 165–166.



Сл. 2. Градац, северни зид припрате (цртеж Б. Живковића)
Fig. 2. Gradac, the north wall of the narthex (drawing: B. Živković)

ћи,[30] као и у Богородичиној цркви на Вражијем камену,[31] Полошком[32] и Кончи.[33] Насупрот томе, у XV веку опширнији циклуси Богородичиног житија присутни су само у Ресави[34] и у припрати Каленића,[35] а најчешће се издвојено приказују две најзначајније сцене и окружују представама других догађаја (Раваница,[36] Велуће,[37] Нова Павлица,[38] Рамаћа[39] и западни травеј Каленића[40]).

Осим тога, сачувани сликани програми показују да су циклуси, у проширеном или у краћем виду, као и појединачне епизоде, могли бити насликани на различитим местима у храму, у наосу (Ариље, Сушица, Хиландар, Заум, црква Светог Петра на острву Велики град на Преспи, Рамаћа и Каленић), протезису (Сопоћани, Старо Нагоричино, Дечани, Матеич), ђаконикону (Свети Никола Дабарски), северном параклису (Жича) или на сводовима и зидовима олтара (Грачаница, Свети Димитрије у Пећи, Раваница). Постоје и споменици у којима се сцене циклуса развијају у две или више просторних целина храма. Такви примери су сачувани у Краљевој цркви у Студеници и Белој цркви каранској,[41] у Богородичиној цркви у Кучевишту,[42] у пећкој Богородици Одигитрији[43] и Ресави.[44] Веома ретко, Богородичин циклус сликан је и у припрати. На том месту, развијени циклуси сачувани су само на зидовима Градца и Каленића, а сажет циклус јавља се на своду Богородичине цркве у Ваганешу. Судећи по сачуваним примерима, може се рећи да циклус Богородичиног житија није био уобичајен у програмима припрата. У том делу храма циклус је, осим у поменутим српским храмовима, приказан у цркви Успења манастира Дафни, у солунским Светим апостолима, у Богородичиној цркви у Доњој Каменици, у цариградској цркви Христа Хоре и у цркви Светог Николе у Куртеи де Арђеш, влашкој престоници.[45]

Богородичин циклус сачуван у Градцу представља најстарији познат опширан циклус посвећен детињству Богородице у српском средњовековном сликарству. Истовремено, пример из Градца је значајан јер је ту Богородичин циклус први пут уведен у програм припрате. Појава циклуса у нартексу лако је објашњива. У наосу није било одговарајућег места за приказивање развијеног протојеванђељског циклуса,[46] а велике зидне површине припрате биле су погодне за његово смештање. Циклус патронке градачког храма садржао је вероватно четрнаест композиција, а развијен је у средишњој зони зидова и пиластара припрате, у виду фриза без бордура. На жалост, већина фресака је знатно оштећена, а неке композиције су сасвим уништене. Ипак, на основу онога што је сачувано, редоследа излагања догађаја и аналогија са сродним споменицима, може се веома прецизно успоставити првобитни распоред сцена циклуса.[47]

---

30 В. Ј. Ђурић in: В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка Патријаршија*, Београд 1990, 189.

31 М. Ракоција, *Црква Свете Богородице на Вражјем Камену*, Саопштења 19 (1987) 88, 98.

32 Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 149.

33 С. Габелић, *Манастир Конче*, Београд 2008, 121–124.

34 Б. Тодић, *Манастир Ресава*, Београд 1995, 63, 75–76.

35 Б. Живковић, *Каленић. Цртежи фресака*, Београд 1982, 18–22; Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство, историја*, Крагујевац 2000, 224–227.

36 Б. Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990, 46; T. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375–1459)*, Beograd 2007 (каталог непубликоване докторске дисертације), 23.

37 В. Р. Петковић, *Манастир Велуће — историја и живопис*, Старинар III–IV (1952–1953), 56–57, сл. 33–34; Б. Тодић, *Прилог бољем познавању најстарије историје Велућа*, Саопштења 20–21 (1988/1989) 70.

38 Б. Живковић, *Павлица. Цртежи фресака*, Београд 1993, 19–20; Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 76.

39 Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, ЗЛУМС 4 (1968) 149–150, ск. 2г.

40 Живковић, *Каленић*, 16–17; Симић-Лазар, *Каленић*, 182–183.

41 У те две цркве циклус започиње у олтарском простору, даље се развија по зидовима наоса, а завршава се у олтарском простору.

42 Сцене су у проскомидији, средишњем делу олтара и наосу.

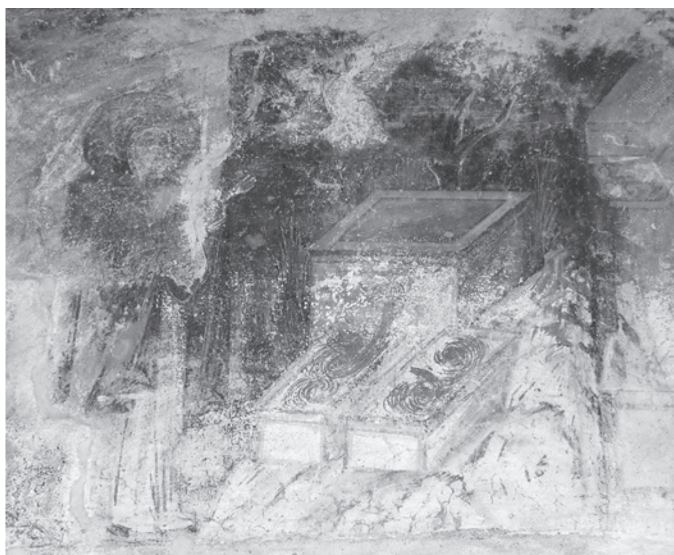
43 Циклус се развија почев од јужног зида олтара, наставља се на истој страни наоса и завршава у јужном травеју западног дела цркве.

44 Циклус почиње у ђаконикону и даље се развија у највишој зони јужног дела наоса.

45 I. D. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Valachie,* 32–34; C. Stephan, *Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirhe zu Thesalloniki*, Baden-Baden 1986; C. L. Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypotheses sur un monument roumain du XIV siècle: L' église Saint-Nicolae-Domnesc de Curtea de Arges*, Revue Roumaine d'Histoire de l'art 16 (1979) 46; Б. Живковић, *Доња Каменица. Цртежи фресака*, Београд 1987, V; Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 207.

46 О броју сцена у наосу и олтару Градца v. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог*, 78, нап. 484.

47 Већину композиција на северном (*Благослов три јереја* и *Введење*) и западном (*Благовести Ани*, *Сусрет Јоакима и Ане*, *Рођење* и *Миловање Богородице*) зиду побројао је још Петковић (*La peinture serbe du Moyen âge*, II, 16). С. Радојчић (*Старо српско сликарство*, 71) идентификује сачуване фрагменте на јужном зиду као *Одбијање дарова*. Ж. Лафонтен-Дозоњ у првом издању своје књиге о иконографији



Сл. 3. Градац, западни зид припрате, Благовести Ани
Fig. 3. Gradac, the west wall of the narhex. The Annunciation to Anne



Сл. 4 . Мистра, црква Светог Димитрија (Митрополија), Благовести Ани
Fig. 4. Mistra, the Church of St. Demetrios (Metropolis). The Annunciation to Anne

Циклус почиње на западној страни југоисточног пиластра и источној страни јужног зида, композицијом која, вероватно, обједињује два догађаја *Одбијање дарова* и *Повратак Јоакима и Ане*. На јужном зиду насликане су биле још две, данас уништене представе. Циклус се наставља на западном зиду (сл. 1) представама *Благовести Ани*, *Сусрет код Златних врата*, *Рођење Богородице* и *Миловање Богородице*. На северном зиду (сл. 2) распознају се трагови *Благослова три јереја, Богородичиних првих корака* и *Ваведења Богородице*, а на источном зиду могу се идентификовати делови представа *Захаријине молитве пред палицама*, *Зарука Богородице*[48] и *Прекора Јосифових*. Судећи по расположивом простору, циклус је обухватао још три сцене које су биле насликане на површинама јужног и источног зида. Оне, међутим, нису сачуване, али се о њиховој тематици и распореду може говорити на основу одговарајућих представа из сродних споменика.

Од почетне сцене циклуса преостали су само незнатни фрагменти. На западној страни југоисточног пиластра приказан је циборијум, а испред њега на источном делу јужног зида распознаје се фигура свештеника, као и део мафориона друге фигуре (реч је, без сумње, о Богородичиној мајци Ани). Судећи по тим остацима, на почетку градачког циклуса насликана је композиција која је, заправо, обухватала две епизоде из Богородичиног циклуса – *Одбијање дарова* и *Повратак Јоакима и Ане из храма*.

Сцена *Одбијање дарова* (Протојеванђеље Јаковљево, I, 1–4) у византијској уметности налази се обично на почетку циклуса с приказима догађаја из живота Богородице.[49] Сликана је у великом броју споменика, почев од кападокијске цркве Кизил Чукур, у којој је сачуван њен најстарији познати пример (с краја IX века).[50] Појава те сцене у градачком циклусу није необична будући да се она као почетна сцена развијених или сажетих Богородичиних циклуса приказује и у сликаним програмима српских храмова.[51] Чини се да позната и уобичајена иконографска схема *Одбијања дарова*, са свештеником који стоји у олтару испод балдахина и покретом руке одбија дарове које приносе Богородичини родитељи, није била приказана у Градцу.[52] Судећи по сачуваним фрагментима живописа, на градачкој представи свештеник је приказан како стоји испред балдахина. Примењујући такво

Богородице (J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1964, 45) од сцена на источном зиду градачке припрате препознаје *Заруке*. Недавно је Ц. Грозданов (*Циклусот*, 50) на јужном зиду препознао три сцене *Приношење и Одбијање дарова*, *Повратак Јоакима и Ане* и *Благовести Јоакиму*, а на северном зиду први је уочио остатке композиције *Богородичини први кораци*.

48 После те сцене, на површини источног зида између средње и јужне аркаде, налазила се још једна, данас уништена композиција.

49 Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 62; eadem, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin*, in: *The Kariye Djami*, 4, Princeton 1975, 167.

50 Eadem, *Iconographie*, I, 1992*,* 62, fig. 13.

51 *Одбијање дарова* насликано је као почетна сцена Богородичиних циклуса у Сушици код Скопља, Краљевој цркви у Студеници, Старом Нагоричину, Грачаници, Хиландару, Дечанима, Кучевишту, Белој цркви каранској, Зауму и Ресави. Што се тиче прилично оштећене композиције насликане на источној страни поткуполне зоне у припрати Каленића, која је раније идентификована као *Одбијање дарова* (Живковић, *Каленић*, 18), недавно је, чини се с правом, изнето мишљење да се у њој, будући да свештеник није насликан, може препознати представа *Јоаким и Ана доносе дарове*; cf. T. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375–1459)*, Beograd 2007 (непубликована докторска дисертација), 101, нап. 87.

52 О поменутој иконографској схеми cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 64. Веома ретко се свештеник приказује како седи. Једини познат пример у српском сликарству сачуван је у Белој цркви каранској; cf. Кашанин, *Бела црква Каранска*, 178–179, сл. 26 (свештеник ту седи у светилишту кружног облика, испод балдахина). При-



Сл. 5. Солун, црква Светих апостола, Благовести Ани
Fig. 5. Thessaloniki, the Church of the Holy Apostles. The Annunciation to Anne

иконографско решење, градачки сликари створили су композицију која се разликује од приказа истог догађаја у другим српским црквама, али је сродна одговарајућој сцени насликаној у ђаконикону цркве Свете Софије у Трапезунту.[53] Испред свештеника на градачкој фресци, као што је поменуто, добро је сачуван део Аниног мафориона, важан за идентификацију сцене. По положају тог мафориона може се претпоставити да су Богородичини родитељи били насликани у повратку из храма, а не док приносе дарове. На сличан начин је спајање два хронолошки блиска догађаја на почетку циклуса остварено и на јужном зиду протезиса Богородичине цркве у манастиру Матеичу.[54]



Сл. 6. Градац, западни зид припрате, Сусрет Јоакима и Ане
Fig. 6. Gradac, the west wall of the narhex.
The Meeting of Joachim and Anne

На јужном зиду градачке припрате, иако је он нешто краћи од наспрамног, северног зида,[55] биле су приказане још две композиције циклуса. Упоређујући сцене градачког циклуса са одговарајућим представама из охридске Богородице Перивлепте, Ц. Грозданов претпоставља постојање композиције *Благовести Јоакиму*.[56] С обзиром на присуство те представе у српским сликаним програмима XIV и XV века и њено уобичајено место у циклусу, поменута претпоставка чини се сасвим вероватном. После почетне сцене *Одбијања дарова* композиције *Повратак из храма* и *Благовести Јоакиму* приказане су у Краљевој цркви у Студеници, Грачаници и Дечанима, док је у Хиландару *Повратак из храма* изостављен, па су после *Одбијања дарова* приказане *Благовести Јоакиму*. Понекад, као у Карану и у Зауму, после *Повратка из храма* следе *Благовести Ани*, на које се према хронологији излагања надовезују *Благовести Јоакиму*, док је у Матеичу редослед последње две композиције био обрнут. Будући да је сцена *Благовести Ани* у Градцу насликана на западном зиду припрате, *Благовести Јоакиму* биле су највероватније приказане испред те композиције, на западном делу јужног зида. Судећи по расположивој површини, између по-

---

суство Ане у представи, будући да протојеванђељски текст као учесника у догађају помиње само Јоакима, објашњава се иконографском традицијом, тј. утицајем иконографије *Ваведења*; cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, I, 1992, 64; eadem, *The Cycle of the Life*, 168.

53 D. Talbot-Rice, D. Winfield, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, 103–104, pl. 28, fig. 68. Испред балдахина свештеник је приказан и у Доњој Каменици, cf. Живковић, *Доња Каменица*, V, 1–2.

54 Димитрова, *Манастир Матејче*, 98–99.

55 О. Кандић, *Градац. Историја и архитектура манастира*, Београд 2005, 65.

56 Грозданов, *Циклусот*, 50, 55.



Сл. 7. Градац, западни зид припрате, Рођење Богородице
Fig. 7. Gradac, the west wall of the narhex. The Birth of the Virgin

четне композиције која је, вероватно, обухватала две епизоде (*Одбијање дарова* и *Повратак Јоакима и Ане из храма*) и *Благовести Јоакиму* било је места за још једну сцену циклуса. Имајући у виду редослед догађаја у протојеванђељском тексту, као и примере из кападокијске цркве Кизил Чукур[57] и мистарске Богородице Перивлепте[58], могло би се претпоставити да је композиција *Јоаким испред Савета дванаест племена* била приказана у градачком циклусу. Ипак, о првобитном садржају сцене некада насликане на средини јужног зида припрате, на месту где је данас фреска пропала, не може се донети поуздан закључак.

Илустровање Богородичиног житија наставља се, затим, на западном зиду припрате. Приказане су четири сцене у водоравном низу, без бордура. Те сцене су најбоље очуване композиције Богородичиног циклуса градачке цркве. На јужном делу западног зида приказане су *Благовести Ани*. Следе *Сусрет код Златних врата* и *Рођење Богородице*, а на северном делу зида насликано је *Миловање Богородице.*

Литерарни извор за сцену *Благовести Ани* налази се у Протојеванђељу Јаковљевом (III, 1–3, IV, 1).[59] Као што показују многобројни примери, композиција се обично приказује после *Благовести Јоакиму*, независно од следа излагања догађаја у протојеванђељу. Сматра се да такав распоред сцена следи цариградски образац.[60] На левој страни градачке представе приказани су Ана, испред своје куће с подигнутим рукама у молитви, и анђео који долеће, а на десној страни је врт с дрвећем и фонтаном с правоугаоним базенима (сл. 3). Једна од најстаријих илустрација ове теме, на којој је Ана приказана како седи, сачувана је у поменутој цркви Кизил Чукур у Кападокији.[61] Иконографија сцене се мењала током времена. О томе сведочи представа из манастира Дафни, настала крајем XI века. На њој се запажа неколико карактеристичних детаља, веома честих у приказивању тог догађаја у уметности каснијих столећа.[62] Испитујући иконографске карактеристике представе *Благовести Ани* сачуване у споменицима с византијског подручја, Ж. Лафонтен-Дозоњ је истакла фонтану као њен веома важан елеменат.[63] При томе, она за-

[57] Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 37, 67, fig. 13.

[58] Lafontaine-Dosogne, *op. cit*., 50, 67; T. Velmans, *L' image Byzantine ou la transfiguration du réel*, Paris 2009, fig. 24.

[59] S. Novaković, *Apokrifno Protojevanđelje Jakovljevo*, Starine JAZU X (1878) 63.

[60] Бабић, *Краљева црква*, 170.

[61] Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, I, 1992, 70, fig. 15.

[62] P. Lazarides, *The monastery of Daphni*, Athens 1977, fig. 13.

[63] Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 74; eadem, *The Cycle of the Life,* 172.



Сл. 8. Охрид, црква Богородице Перивлепте, Рођење Богородице (цртеж: К. Мартиновски и Ђ. Цветковић)
Fig. 8. Ohrid, the Church of the Virgin Peribleptos. The Birth of the Virgin (drawing: K. Martinovski and Dj. Cvetković)

кључује да је фонтана слично приказана у неким црквама, посебно на примерима из охридске Богородице Перивлепте и солунских Светих апостола, где се поклапају и појединости њеног украса.[64] Недавно је Ц. Грозданов указао на истоветно приказивање тог детаља у Градцу и Митрополији у Мистри.[65] Наиме, реч је о сложеној фонтани, коју чине један већи четвртасти базен и два мања испод њега, идентичног облика и величине, као и глава лава из чијих чељусти истиче вода. Иако је апокрифни текст не помиње, фонтана се слика у раскошном врту још од постиконоборачког времена како би се дочарао утисак о Јоакимовом богатству.[66] По свом облику и сложености она се на представи *Благовести Ани* из Градца знатно разликује од решења сачуваних у млађим српским задужбинама. Примера ради, у Дечанима фонтана има два базена, од којих је један крстообразног облика а други правоугаон, док су у Карану такође два базена, али оба правоугаоног облика.[67] Лавље главе као славине насликане су на фресци у Кијеву,[68] као и у Краљевој цркви у Студеници[69] и Белој цркви каранској,[70] али су на представама из Градца, Митрополије у Мистри (сл. 4), охридске Богородице Перивлепте и солунских Светих апостола (сл. 5) приказане на кладенцима истог типа. Имајући све наведено у виду, градачка представа *Благовести Ани* иконографски је веома слична представама тог догађаја из мистарског, охридског и солунског циклуса. Осим фонтане и карактеристичног положаја Ане, запажа се да је у Митрополији у Мистри, Градцу и Богородици Перивлепти у Охриду, на готово идентичан начин приказана Јоакимова и Анина кућа у виду портика са стубовима украшеног велумом.[71] По целокупном иконографском и композиционом решењу, градачка представа *Благовести Ани* је, у ствари, најсличнија одговарајућој сцени из Митрополије у Мистри (сл. 4). На оба примера Ана је приказана на левој страни сцене, а фонтана на десној (на охридској представи распоред поменутих мотива је обрнут).[72]

Следећа сцена, *Сусрет Јоакима и Ане*, такође је описана у апокрифу (Протојеванђеље, IV, 4).[73] Пошто их је анђео обавестио о услишеним молитвама, Богородичини родитељи крећу један другоме у сусрет и налазе се код јерусалимских Златних врата. Место те епизоде у циклусу Богородичиног житија је углавном непромењиво. Судећи по ономе што показују сачувани примери из српског сликарства, *Сусрет Јоакима и Ане* може бити насликан после *Благовести Јоакиму* (Бела црква каранска),[74] али много чешће се надовезује на *Благовести Ани* (Краљева црква, Хиландар, Богородица Одигитрија у Пећи, Богородичина црква у Кучевишту, Дечани, Каленић).[75] У сва-

[64] Исто као и претходна напомена. О сценама из Богородичиног циклуса у Светим апостолима у Солуну v. Stephan, *Die Mosaiken*, Abb. 30–47.

[65] Грозданов, *Циклусот*, 56.

[66] Бабић, *Краљева црква*, 170. Репрезентативан и често навођен пример је кладенац крстообразног облика са заобљеним крајевима насликан у поменутој сцени *Благовести Ани* из манастира Дафни (cf. нап. 62). За неке друге занимљиве примере v. Г. Н. Логвин, *София Киевская*, Киев 1971, 153 и 154; P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 2, New York 1966, fig. 85.

[67] За Дечане v. Поповић, *Програм живописа*, 91, 176; за цркву у Карану v. Кашанин, *Бела црква Каранска*, 179, сл. 27.

[68] Cf. Логвин, *София Киевская*, 153 и 154.

[69] Бабић, *Краљева црква*, 170, сл. 119.

[70] М. Татић-Ђурић, *Античко наслеђе у средњовековној уметности*, Жива антика XI/ 2 (1962) 389.

[71] Грађевина која представља Анину кућу, може бити приказана на различите начине; о томе с примерима cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 74; eadem, *The Cycle of the Life,* 172.

[72] Cf. Живковић, *Конзерваторски радови*, сл. 5; Грозданов, *Циклусот*, црт. 1 на стр. 51.

[73] Novaković, *Apokrifno Protojevanđelje*, 63.

[74] Petković, *La peinture serbe*, II, 48; Кашанин, *Бела црква Каранска*, 180, сл. 28; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 142.

[75] За литературу v. cf. supra.



Сл. 9. Каленић, припрата, Рођење Богородице (цртеж Б. Живковића)
Fig. 9. Kalenić, the narthex, The Birth of the Virgin (drawing: B. Živković)

ком случају, увек претходи *Рођењу Богородице*. Сходно томе, место *Сусрета Јоакима и Ане* у градачком циклусу сасвим је уобичајено. Представа је добро сачувана, а у средишту композиције су приказани Јоаким и Ана у загрљају (сл. 6). Анализирајући иконографију представе *Сусрета код Златних врата* Ж. Лафонтен-Дозоњ је закључила да се у приказима тог догађаја разлике највише уочавају у вези са простором у коме се збива радња.[76] У односу на старија решења сачувана у византијској уметности,[77] на градачкој представи сусрет је приказан пред самим вратима.[78] У науци је одавно уочена сродност градачке представе са решењем из Богородице Перивлепте у Охриду, пошто је на оба примера иза Јоакима и Ане насликана архитектонска кулиса, слично решена у виду портика.[79] Осим тога, примећује се исти распоред фигура и положај руку.[80]

На композицију *Сусрет Јоакима и Ане*, која у ствари приказује зачеће Богородице, надовезује се представа њеног рођења (сл. 7). Надахнута описом из Протојеванђеља Јаковљевог (V, 2),[81] она краси зидове цркава од друге половине XI века.[82] *Рођење Богородице* је, слично *Ваведењу*, могло да буде сликано у оквиру Богородичиног циклуса или да буде укључено у друге програмске целине. У саставу развијених или сажетих циклуса у српском зидном сликарству сцена је приказана у Сопоћанима,[83] Градцу, Богородичиној цркви у Сушици код Скопља,[84] Краљевој цркви,[85] Старом Нагоричину,[86] Грачаници,[87] Дечанима,[88] Матеичу,[89] Белој цркви каранској,[90] Богородици Одигитрији у Пећи[91] и припрати Каленића.[92]

Веома често су три најзначајнија Богородичина празника чинила скраћени циклус посвећен Богородици, те су представе *Рођења*, *Ваведења* и *Успења* обично биле насликане у непосредној близини, као у западном делу

[76] О сцени Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 82–89.

[77] О томе (са примерима): Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 86–89; eadem, *The Cycle of the Life,* 173.

[78] Наглашавање врата у позадини сцене примећено је у студеничкој Краљевој цркви и пећкој Богородици Одигитрији, а указано је и на сличност градачке и охридске представе са решењем из цариградске Хоре; о томе, са старијом литературом: Грозданов, *Циклусот*, 57. Ипак, на цариградској сцени приметне су разлике у неким појединостима, као што је девојка која присуствује догађају, cf. Underwood, *The Kariye Djami*, 2, fig. 86. Тај детаљ није био тако чест у представљању догађаја, мада су сачувани и примери са две девојке које присуствују сцени, као у Богородици Перивлепти у Мистри (Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 87) и Светој Софији у Трапезунту (Talbot-Rice, Winfield, *The Church of Hagia Sophia*, 101, fig. 66).

[79] Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 87; Грозданов, *Циклусот*, 57.

[80] У обе цркве Ана је приказана на десној страни сцене, а Јоаким на левој, док је нпр. у каранској цркви њихов распоред обрнут, cf. Кашанин, *Бела црква Каранска*, сл. 28.

[81] Novaković, *Apokrifno Protojevanđelje*, 64.

[82] У најстарије примере убрајају се представе из цркве Кизил Чукур у Кападокији, Свете Софије у Кијеву и манастира Дафни; cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 91, 93, fig. 14, 57; G. Babić, *Sur l'iconographie de la composition "Nativité de la Vierge" dans la peinture Byzantine*, ЗРВИ 7 (1961) 169.

[83] Живковић, *Сопоћани*, 30; Ђурић, *Сопоћани*, 153, сл. 114.

[84] Babić, *Les fresques de Sušica*, 308, dessin 1; Тодић, *Српско зидно сликарство*, 305.

[85] Бабић, *Краљева црква*, 170–174; Тодић, *Српско зидно сликарство*, 328.

[86] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 105 сл. 35; Тодић, *Старо Нагоричино*, 74; idem, *Српско зидно сликарство*, 321.

[87] Тодић, *Српско зидно сликарство*, 331.

[88] Поповић, *Програм живописа*, 91; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 364.

[89] Димитрова, *Манастир Матејче*, 100.

[90] Кашанин, *Бела црква Каранска*, 180–181, сл. 29; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 95, 142.

[91] Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка Патријаршија*, 148, сл. 89.

[92] Живковић, *Каленић*, 19; Симић-Лазар, *Каленић*, 217, 224.



Сл. 10. Мистра, црква Светог Димитрија (Митрополија), Рођење Богородице (према M. Chatzidakis, Mystras. The medieval city and the castle, Athens 2005)
Fig. 10. Mistra, the Church of St. Demetrios (Metropolis). The Birth of the Virgin (after: M. Chatzidakis, Mystras. The medieval city and the castle, Athens 2005)

наоса Ариља[93] и Каленића.[94] Осим тога, у тематским програмима српских храмова понекад су најзначајније сцене из житија Богородице биле идејно повезане и са почетним сценама циклуса Великих празника, као што је случај у олтарском простору пећког Светог Димитрија.[95] У Раваници је, изгледа, поред сачуване представе *Рођења Богородице* на јужној страни свода над олтарским простором, постојала и сцена *Ваведења*.[96] Хиландарски пример је особен по издвајању *Рођења* и *Ваведења* од других сцена Богородичиног циклуса и њиховом приказивању на истакнутом месту, у јужној и северној певници, у зони сцена из циклуса Христових чуда и поука.[97] У цркви Светог Стефана у Кончи, у низу сцена истог циклуса, поменути Богородичини празници насликани су као самосталне композиције.[98] У појединим од опширнијих циклуса, као у Богородичиној цркви у Кучевишту, на западном зиду приказано је *Рођење* и изнад њега *Успење*, док је *Ваведење* одвојено и насликано изнад јужних врата.[99] У Градцу је, дакле, сцена *Рођења* добила уобичајено место у оквиру илустрованог житија Мајке Божије. Композиција је добро очувана, најбоље од свих сцена приказаних у припрати. Сасвим лево, у првом плану, приказана је Ана како седи на великом кревету. На десном крају слике насликана је мала Богородица у колевци испод мајчиних ногу, а крај колевке је једна жена која седи и преде. Непосредно иза њих, у другом плану, иза ниског зида приказане су три жене како прилазе Ани, од којих је једна насликана с прекрштеним рукама, друга са посудом, а трећа са махалицом у руци. У позадини је, иза Анине постеље, једноставна архитектонска кулиса (сл. 7).

Иконографија сцене *Рођење Богородице* заснована је на апокрифном тексту, али и на античкој традицији[100] и обичајима са византијског двора.[101] У српском зидном сликарству XIII века илустрације тог догађаја, сачуване у Сопоћанима, Градцу и Ариљу, међусобно се веома разликују. Поређење градачке сцене са нешто старијом представом из сопоћанске цркве,[102] као и млађом из ариљске,[103] показује примену сасвим другачијег иконо-

[93] Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 75–78 (са другим примерима из византијске уметности).

[94] Живковић, *Каленић*, 16–17; Симић-Лазар, *Каленић*, 182–184.

[95] Г. Суботић, *Црква Светог Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, IX, 15–18; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка Патријаршија*, 189, сл. 123.

[96] Б. Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990, 46; Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo* (katalog), 23.

[97] Марковић, *Првобитни живопис*, 225, 235; Тодић, *Српско зидно сликарство*, 353.

[98] Габелић, *Манастир Конче*, 121–125, сл. 45, Т. XIX.

[99] Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 95; idem, *Зидно сликарство српске властеле*, 132.

[100] При томе се обично мисли на мотив купања детета, који је у градачкој представи изостављен, cf. Babić, *Sur l'iconographie*, 170–172.

[101] Мисли се на девојке које Ани доносе дарове. О томе детаљно: Babić, *op. cit.*, 172–175. О иконографији сцене: Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 89–121; Бабић, *Краљева црква*, 170–174; eadem, *Sur l'iconographie*, 169–175.

[102] У Сопоћанима, иако је фреска делимично оштећена, приметно је једноставније решење композиције. На левој страни сцене приказана је породиља у постељи, испред ње је мала Богородица насликана како седи пружајући руке ка мајци, док су на десном крају сачувани доњи делови три фигуре, од којих једна носи дар у посуди са поклопцем; v. Живковић, *Сопоћани*, 30; Ђурић, *Сопоћани*, 153, сл. 114.

[103] На представи у Ариљу, на левој страни сцене приказана је Ана како се придиже уз помоћ девојке пружајући руку ка посуди са храном, док је на другом крају, уместо колевке, приказано купање мале Богородице, које је изостављено у Сопоћанима и Градцу; v. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 133, Таб. 17.



Сл. 11. Бела црква каранска, Благослов три јереја
Fig. 11. Karan, the Church of the Virgin (White Church). The Virgin Blessed by the Priests

графског модела у задужбини српске краљице Јелене. Градачка сцена је најсличнија примерима сачуваним у византијским споменицима с краја XIII века, али и једном, знатно млађем, српском. Наиме, одавно су у науци уочене сличности у композиционој схеми представа *Рођења Богородице* из Градца, охридске Перивлепте (сл. 8), припрате Каленића (сл. 9) и Митрополије у Мистри (сл. 10).[104] Приметан је веома сличан распоред учесника и њихов положај, као и изостанак мотива купања мале Богородице.[105] Идентичне ставове и покрете имају девојке крај Анине постеље. Оне, уз то, држе исте предмете у рукама. Разлике се уочавају једино у приказима архитектонских кулиса у позадини сцена.

Следећа композиција, последња на западном зиду, представља *Миловање Богородице*. То је догађај чији се литерарни извор не налази у Протојеванђељу Јаковљевом грчке и словенске редакције већ у оријенталним, сиријским и јерменским апокрифима који описују живот Богородице.[106] У српском средњовековном зидном сликарству, као и у византијској ликовној традицији, између *Рођења* и *Ваведења* могле су бити приказане три сцене: *Први кораци Богородичини*, *Миловање мале Марије* и *Благослов три Јереја*, а редослед у њиховом приказивању, судећи по сачуваним примерима, најчешће је био различит од циклуса до циклуса. Протојеванђељски текст, после описа рођења мајке Божије, говори о првим Богородичиним корацима,[107] али су се веома често, као на пример у Градцу, охридској Перивлепти,[108] Краљевој цркви,[109] Старом Нагоричину[110] и припрати Каленића[111] на представу *Рођења Марије* надовезивале сцене *Миловања* и *Благослова три јереја*. Најстарија представа *Миловања Богородице* у српском зидном сликарству XIII века сачувана је у Сопоћанима, где је приказана после *Рођења*, а пре *Првих корака*.[112] У Богородичином циклусу из Дечана представа Маријиних првих седам корака уметнута је између *Миловања Богородице* и *Благослова три јереја*,[113] док је у оном из пећке Одигитрије, *Миловање* насликано између *Рођења* и *Ваведења*.[114] Ретки примери поштовања хронолошког редоследа у приказивању догађаја сачувани су у српском сликарству XIV века, у Богородичиној цркви у Кучевишту (*Први кораци* приказани су на јужном зиду олтара после *Рођења*, али су сцене *Благослова* и *Миловања* изостављене)[115] и Матеичу

[104] На сличност Градца и Перивлепте указао је С. Радојчић [С. Радојчић, *Студије о уметности XIII века*, Глас САН 234, Одељење друштвених наука 7 (1959) 45, сл. 86–87], док је повезаност охридске и мистарске представе уочила Ж. Лафонтен-Дозоњ (Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 105). Идентичан иконографски модел представе *Рођења Богородице* у наведеним споменицима, осим Каленића, уочио је П. Миљковић-Пепек (*Делото*, 103, сл. 36). На блискост охридске и каленићке представе указала је Д. Симић-Лазар (*Каленић*, 229). Сличну композициону структуру представа из Охрида, Мистре, Градца и Каленића уочава Ц. Грозданов (*Циклусот*, 58–59).

[105] Мотив купања детета, веома често приказиван у сцени *Рођења*, први пут се појавио у X веку, у Менологу Василија II; cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, I, 1992, 92. О том мотиву cf., такође, Babić, *Sur l'iconographie*, 170–172.

[106] Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 124–125; Бабић, *Краљева црква*, 174.

[107] Novaković, *Apokrifno Protojevanđelje,* 64; Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 121.

[108] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 103–105, сл. 34; Грозданов, *Циклусот*, 45.

[109] Бабић, *Краљева црква*, 174; Тодић, *Српско зидно сликарство*, 328.

[110] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 105 сл. 35; Тодић, *Старо Нагоричино*, 74; idem, *Српско зидно сликарство*, 321.

[111] Живковић, *Каленић*, 19–21; Симић-Лазар, *Каленић*, 217, 224.

[112] Живковић, *Сопоћани*, 30–31; Ђурић, *Сопоћани*, 153.

[113] Поповић, *Програм живописа*, 91; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 364.

[114] Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка Патријаршија*, 148, сл. 89.

[115] Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 95; idem, *Зидно сликарство српске властеле*, 133.



Сл. 12. Мистра, црква Светог Димитрија (Митрополија), Благослов три јереја (према M. Chatzidakis, Mystras. The medieval city and the castle, Athens 2005)
Fig. 12. Mistra, the Church of St. Demetrios (Metropolis). The Virgin Blessed by the Priests (after: M. Chatzidakis, Mystras. The medieval city and the castle, Athens 2005)

(после *Рођења* следе *Први кораци*, *Благослов три јереја* па *Миловање Богородице*).[116] Дакле, место сцене *Миловање Богородице* из припрате Градца, иначе добро сачуване, у складу је са бројним примерима у којима се поменута представа надовезује на *Рођење Богородице*.

Изглед градачке представе уобичајен је за време у којем настаје. Испред раскошне архитектуре насликани су Јоаким и Ана како седе на полукружној клупи с високим наслоном (сл. 1). Главама се додирују, а стопалима ослањају на супеданеум. Исказивање родитељске радости миловањем детета приказаног на мајчином крилу, уобичајено у овој сцени, присутно је и у градачком примеру. Нежном призору присуствује слушкиња, која се судећи по ликовној традицији веома често приказује у оквиру сцене, мада постоје и примери где је она изостављена, као у Сопоћанима и Сушици.[117] У Градцу је слушкиња, као и у охридској Перивлепти и Старом Нагоричину, представљена како стоји у десном углу, иза Јоакима и Ане.[118] Позадину сцене, како је било уобичајено, испуњавају архитектонске кулисе. Нашој представи иконографски су најсличнији прикази из охридске Перивлепте и Каленића.[119] Три композиције повезују слични ставови и покрети фигура, обогаћивање сцене представом девојке која присуствује догађају, као и положај мале Богородице, која седи на мајчином крилу док је Јоаким придржава испод пазуха (каленићка представа се разликује по томе што призору присуствују две слушкиње).[120]

Богородичин циклус се у Градцу даље наставља на северном зиду припрате. Композиција која започиње на источној страни северозападног пиластра, а наставља се на западном делу северног зида, на основу сачуваних фрагмената може се поуздано идентификовати као *Благослов три јереја*. Том сценом, описаном у Протојеванђељу Јаковљевом (VI, 2–3), илуструје се прослава Богородичиног првог рођендана.[121] У зидном сликарству цркава православног света, судећи по познатим примерима, као саставни део циклуса приказује се од XI века, а најстарија сцена је изгледа она која је фрагментарно сачувана у манастиру Дафни.[122] У српском живопису, та композиција се први пут јавља у саставу развијеног Богородичиног циклуса управо у Градцу.[123] Иако је у протојеван-

---

[116] Димитрова, *Манастир Матејче*, 100–101.

[117] Cf. Живковић, *Сопоћани*, 30; Babić, *Les fresques de Sušica*, црт. 2.

[118] Cf. Миљковиќ-Пепек, *Делото*, сл. 34 и 35.

[119] Сцена из Градца разликује се од представа тог догађаја у српском сликарству. Са појединим примерима (из Краљеве цркве и Нагоричина) разлике нису велике, али има и знатних одступања. У Сопоћанима је, примера ради, Јоаким приказан како стоји испред Ане (Живковић, *Сопоћани*, 30), а у Карану мала Марија није приказана, како је било уобичајено, на Анином крилу, већ на Јоакимовом (cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 126; Кашанин, *Бела црква Каранска*, 181, сл. 30).

[120] Cf. Живковић, *Каленић*, 20; Симић-Лазар, *Каленић*, 224. Веома ретко се две девојке уводе у сцену. Осим у Каленићу, насликане су и у Дечанима; cf. Поповић, *Програм живописа*, 91; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 364.

[121] У протојеванђељу изричито се помињу свештеници, старци и народ које Јоаким позива на прославу, а у српском преводу књижевници; cf. Novaković, *Apokrifno Protojevanđelje*, 64.

[122] E. Diez, O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas & Daphni*, Cambridge 1931, 75, fig. 107; Lafontaine-Dosogne, *The Cycle of the Life,* 178, fig. 16; eadem, *Iconographie,* I, 1992, 129.

[123] После Градца, поменута сцена је насликана у Сушици, Краљевој цркви, Старом Нагоричину, Грачаници, Хиландару, Белој цркви каранској, Дечанима, Матеичу и Каленићу (за литературу о наведеним црквама cf. supra). Постојање те композиције препознато је у северном



Сл. 13. Градац, северни зид ūриūраūе, Ваведење Богородице
Fig. 13. Gradac, the nort wall of the narthex. The Presentation of the Virgin in the Temple

ђељском тексту прослава Богородичиног првог рођендана описана након што је Богородица начинила првих седам корака, редослед у приказивању тих догађаја веома често је био другачији.[124] Место сцене у градачком циклусу може се сматрати уобичајеним, пошто бројни примери, како је поменуто, показују *Благослов ūри јерараха* после композиције *Миловање Богородице*, а пре *Богородичиних ūрвих корака*.[125]

Иако је композиција из припрате Градца прилично оштећена, иконографско решење сагледљиво је готово у целини (сл. 2). Текстуални предложак, Протојеванђеље Јаковљево, говори да су оба родитеља присуствовала догађају, па се Јоаким и Ана најчешће заједно приказују.[126] Сходно томе, на јужној страни северозападног пиластра градачке припрате могли бисмо очекивати представу Ане. Услед великог оштећења фреске на том месту не може се утврдити да ли је и на градачкој представи *Благослова ūри јереја*, слично многим примерима, иза Јоакима била приказана Ана. На источној страни северозападног пиластра насликан је Јоаким, а испред њега, на крајњем западном делу северног зида, приказана је мала Богородица како корача према столу за којим седе свештеници. Тај део сцене, будући да је мала Марија најчешће приказивана у Јоакимовом наручју, нема сродности у оновременој уметности, већ се може сматрати за иконографску занимљивост, до сада уочену једино на представи из Беле цркве каранске (сл. 11).[127]

Нешто боље је сачуван источни део композиције. Тројица јеврејских свештеника приказани су како седе за полукружним столом на коме су здела, нож и комадић хране.[128] Судећи по видљивом положају руку, јереји су десницом благосиљали малу Богородицу, а леву руку је крајњи десни свештеник пружио ка здели. Позадину сцене, како је било уобичајено, испуњавале су архитектонске кулисе, чији се веома оштећени фрагменти виде у горњем левом углу композиције. Проучавајући иконографију сцене *Благослов ūри јереја* у византијском сликарству, Ж. Лафонтен-Дозоњ је запазила да су фигуре свештеника, предмети на столу, а пре свега комадићи хлеба, приказани на сличан начин у охридској и мистарској цркви.[129] Поменутим примерима могу се прикључи-

параклису Жиче; cf. Петковић, *Жича (IV)*, 77; idem, *Преглед црквених сūоменика*, 122; Кашанин, Бошковић, Мијовић, *Жича*, 170.

[124] Novaković, *Apokrifno Protojevanđelje,* 64; Миљковиќ-Пепек, *Делоūо*, 104–105. Хронолошки редослед у приказивању сцена примењен је у Дечанима. После *Миловања Богородице* приказана је сцена *Богородичини ūрви кораци*, а затим *Благослов ūри јереја*. О распореду сцена у дечанском циклусу v. Поповић, *Програм живоūиса*, 91; Тодић, Чанак-Медић, *Манасūир Дечани*, 364.

[125] Такав редослед у приказивању сцена присутан је у охридској Богородици Перивлепти и Каленићу, док су у Краљевој цркви у Студеници и Старом Нагоричину *Богородичини ūрви кораци* изостављени; Миљковиќ-Пепек, *Делоūо*, 104–105, сл. 34 и 35; Бабић, *Краљева црква*, 174; Тодић, *Сūаро Нагоричино*, 74; Живковић, *Каленић*, 20–22; Симић-Лазар, *Каленић*, 224–225.

[126] О иконографији сцене v. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 128–133.

[127] Кашанин, *Бела црква Каранска*, 182, сл. 32; Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, 132.

[128] Нож се види и на минијатури из Хомилија Јакова Кокиновафског (Lafontaine-Dosogne, *The Cycle of the Life,* 178; eadem, *Iconographie,* I, 1992, 129, fig. 75) и на фресци из Митрополије у Мистри (cf. Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, fig. 73).

[129] Cf. Миљковиќ-Пепек, *Делоūо*, сл. 34; Lafontaine-Dosogne, *op. cit.,* 131, fig. 73.

ти и две представе из српских цркава. Наиме, на представама *Благослова шри јереја* у Градцу и Каленићу свештеници су на сличан начин распоређени око стола полукружног облика.[130] Сличан је и њихов положај руку.[131] Уопште узев, поређење представе из припрате Градца са млађим и нешто сложенијим приказима догађаја *Благослова шри јереја* у византијском сликарству,[132] упућује на закључак да су сликари Градца користили узор сличан оном који су користили и сликари охридске Богородице Перивлепте, Митрополије у Мистри (сл. 12), Каленића, а чини се и Светих апостола у Солуну.

На *Благослов шри јереја* надовезује се обично представа *Богородичиних ирвих корака*. Иако апокрифни текст (Протојеванђеље, VI, 1) не описује догађаје тим редом, поменути редослед две представе уочава се у оквиру циклуса из охридске Богородице Перивлепте и Каленића. У српском зидном сликарству XIII века сцена *Богородичиних ирвих корака* приказана је најпре на западном зиду проскомидије Сопоћана,[133] а затим на средини северног зида припрате Градца, у зони испод бифоре. Градачку представу, данас веома оштећену, идентификовао је Ц. Грозданов на основу цртежа Б. Живковића.[134] Судећи по сачуваним фрагментима живописа на северном зиду, као и деловима сцене забележеним на цртежу, може се закључити да је на десном делу композиције била приказана Ана (сл. 2). Она седи на клупи ослањајући ноге на супеданеум, а испред ње је била мала Богородица, од чије фигуре је сачуван фрагмент одеће. Будући да ни на фресци ни на поменутом цртежу, нису видљиви елементи који би могли да укажу на присуство још неких детаља, нпр. Јоаким, који понекад присуствује догађају[135], или слушкиња, која често придржава малу Марију,[136] отежана је иконографска анализа и сагледавање евентуалних специфичности у илустрацији догађаја. Имајући у виду расположиву површину између две крајње композиције на северном зиду, можемо претпоставити да представа из Градца није садржала фигуру Јоакима. На месту где се он обично слика у оквиру сцене *Богородичини ирви кораци*, у градачкој представи су насликане девојке из *Ваведења*. Међутим, у сцену је могла бити укључена фигура слушкиње, за коју је било места на левој страни композиције. Такво решење било би блиско илустрацијама истог догађаја из охридске Перивлепте и Каленића.

До представе *Богородичини ирви кораци*, такође на северном зиду припрате, али на његовом источном делу, приказано је *Ваведење Богородице* (сл. 13). То је догађај који, по апокрифном тексту, представља увођење мале Марије у јерусалимски Храм (Протојеванђеље, VII, 1–3; VIII, 1).[137] Судећи по сачуваним примерима, место сцене у оквиру градачког циклуса може се сматрати уобичајеним.[138] На веома оштећеној композицији распознају се Јоаким и Ана, окренути једно другоме, као и мала Марија. Подигнутих руку, она прилази првосвештенику, који је дочекује испред жртвеника наткриљеног киворијем (сл. 2). На сачуваној фресци уочавају се доњи делови две женске фигуре приказане иза Јоакима и пар свећа у позадини испред архитектонских кулиса. Судећи по тим остацима, може се закључити да су на оштећеном делу композиције биле представљене јерусалимске девојке са свећама у рукама. У позадини се виде архитектонске кулисе, а на западној страни североисточног пиластара сликом се алудира на боравак мале Богородице у храму.

Иако се унутар Богородичиних циклуса сачуваних у Градцу и охридској Богородици Перивлепти појављује велики број сродних сцена, занимљиво је, међутим, да се илустрације догађаја *Ваведења* у њима, међусобно разликују по редоследу приказаних фигура у поворци.[139] Исто тако, разлике се виде и између поменуте представе из Градца и одговарајућих композиција у већини српских споменика.[140] Наиме, иконографија сцене *Ваведења Богородице* у градачкој цркви типична је за представе тог догађаја у византијској уметности настале пре друге половине XIII века,[141] мада показује аналогије и са хронолошки блиским примерима (Митрополија у Мистри,[142] Света Софија у Трапезунту[143]), као и са неким који су млађи (Богородичина црква у Доњој Каменици,[144] Богородица Перивлепта у Мистри[145]). *Ваведење Богородице* из Градца представља најстарији познати српски пример иконографског типа код којег су Јоаким и Ана у пратњи Богородице добили средишње место у композицији.[146] Такво решење биће примењено нешто касније на ариљској представи *Ваведења*,[147] али и на два знатно познија српска примера из Каленића, из наоса и припрате.[148] Они, такође, приказују Јоакима и Ану као непосредне пратиоце мале Марије. Остали елементи композиције уобичаје-

---

[130] Сто је углавном квадратан, као у цариградској Хори, где се примењује другачији распоред фигура јереја за столом, cf. Underwood, *The Kariye Djami*, 2, fig. 89; Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 132.

[131] Cf. Живковић, *Каленић*, 21; Симић-Лазар, *Каленић*, 224. Иако се у Каленићу предмети на трпези нису сачували, може се претпоставити да је сличност постојала и у начину на који је сто био постављен.

[132] Нпр., представа из Богородице Перивлепте у Мистри; v. cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, fig. 76.

[133] Живковић, *Сойоћани*, 31; Ђурић, *Сойоћани*, 153.

[134] Грозданов, *Циклусоти*, 50.

[135] На пример у Дечанима, cf. Поповић, *Програм живоииса*, 91.

[136] Тај детаљ је сачуван на представи у Сопоћанима (Живковић, *Сойоћани*, 31), охридској Богородици Перивлепти (Миљковиќ-Пепек, *Делошо*, сл. 34), Дечанима (Поповић, *Програм живоииса*, 91) и Каленићу, с том разликом што девојка не придржава Богородицу већ је само пружила руку ка њој (Живковић, *Каленић*, 22; Симић-Лазар, *Каленић*, 224). Веома репрезентативан је свакако пример из цариградске Хоре (cf. Underwood, *The Kariye Djami*, 2, fig. 88).

[137] Novaković, *Apokrifno Protojevanđelje,* 64.

[138] V. део текста о сцени *Рођења Богородице* са примерима и литературом. Сцена *Ваведења* посебно је истакнута у програму живописа цркве Светог Ђорђа у Полошком [В. Ј. Ђурић, *Полошко. Хиландарски мешох и Драгушинова гробница*, Зборник Народног музеја VIII (1975) 330], Светог Никите код Скопља (Марковић, *Манасшир Свешог Никише*, 165–166) и Богородичине цркве на Вражијем камену (Ракоција, *Црква Свеше Богородице*, 88, 98, fig. 19).

[139] У охридској цркви младе Богородичине пратиље добијају средишње место у композицији, cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 154, fig. 22; Grozdanov, *Sur la composition*, 56 (Fig. 2), 57 (sch. 2).

[140] Cf., нпр., представе у Краљевој цркви у Студеници, Грачаници, Белој цркви каранској, Светом Димитрију у Пећи, Дечанима, Матеичу итд.

[141] О иконографији сцене детаљно пише Ц. Грозданов, v. Grozdanov, *Sur la composition*, 55–63 (с примерима).

[142] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 74; Грозданов, *Воведениешо на Богородица во Визаншискиош живоиис*, 71; Velmans, *L'image Byzantine ou la transfiguration du reel*, fig. 22.

[143] Talbot-Rice, Winfield, *The church of Hagia-Sophia*, 99–100, fig. 65.

[144] Живковић, *Доња Каменица*, V, 8.

[145] Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 158, fig. 92.

[146] На градачкој представи, као и на многим композицијама *Ваведења*, веома истакнуто место добила је Ана. Приказана је испред Јоакима и девојака, те, заправо, она приводи Богородицу. О томе v. Војводић, *Зидно сликарсшво цркве Свешог Ахилија*, 134, нап. 978 (са наведеним примерима).

[147] Војводић, *Зидно сликарсшво цркве Свешог Ахилија*, 133–134, Таб. 18.

[148] Живковић, *Каленић*, 17, 19; Симић-Лазар, *Каленић*, 183–184, 225.

но су решени, укључујући гестове и ставове Богородице, њених родитеља и првосвештеника.

Четири завршне сцене Богородичиног циклуса у Градцу насликане су на источном зиду припрате. Три од њих су избледеле, а једна је потпуно уништена. Сачувани су, међутим, карактеристични фрагменти који допуштају поуздано препознавање насликаних композиција. Реч је о *Захаријиној молитви пред палицама, Зарукама Богородичиним*, *Прекорима Јосифовим* и, вероватно, *Благовестима на бунару*. Избором поменутих сцена није се одступило од решења примењених у другим црквама. Све четири композиције су у истом следу приказане и у охридској Богородици Перивлепти,[149] Старом Нагоричину,[150] Хиландару,[151] Матеичу[152] и Каленићу.[153]

Судећи по сачуваним фрагментима, прва композиција на источном зиду градачке припрате представљала је *Захаријину молитву пред палицама*. Догађај је описан у апокрифном тексту (Протојеванђеље, IX, 1–2).[154] Сада се од читаве сцене виде само палице просаца положене на олтар над којим је велики циборијум и фигура мале Марије, која се налази на јужној страни североисточног пиластра. Управо ти детаљи допуштају поуздану идентификацију представе. Врло је вероватно да је на изгубљеној површини, на десној страни сцене, био насликан Захарија како се моли и клечи испред затвореног олтара. Сходно томе, општа композициона схема, за разлику од примера из охридске задужбине Прогона Сгура и Старог Нагоричина, била би слична представи истог догађаја из припрате Каленића, где је првосвештеник такође насликан на десном делу сцене.[155] Ипак, о свим иконографским елементима не могу се донети поуздани закључци због великог оштећења фреске.[156]

Следећа сцена циклуса добрим је делом уништена, али се у остацима фреске који су сачувани на површини између северне аркаде и портала могу препознати *Заруке Богородичине*. Та сцена илуструје предају Богородице Јосифу, односно Маријину удају, догађај описан у апокрифном тексту (Протојеванђеље, IX, 3).[157] На градачкој представи уочавају се контуре првосвештеника с малом Маријом на левој, а Јосифа и групе одбијених просаца на десној страни композиције. Иако је сцена веома избледела, може се претпоставити да је Захарија, у складу с иконографском традицијом, у руци држао расцветалу палицу, коју је пружао Јосифу.[158] Ипак, велика оштећења не дозвољавају детаљнија иконографска разматрања.

Следећа, претпоследња композиција циклуса налазила се на површини источног зида, између портала и јужне аркаде. Она није сачувана, али је морала бити, као и претходна, вешто прилагођена датој површини зида. Чињеница да су у Богородичиним циклусима између композиција *Захарија предаје Марију Јосифу* и *Јосиф прекорева Марију* обично представљане *Благовести на бунару* упућује на претпоставку да је управо та сцена могла да буде приказана на поменутом делу источног зида градачке припрате.[159] За могућу реконструкцију сцене нема основа будући да њен изглед није забележен ни на старим фотографијама.

Последња сцена Богородичиног циклуса насликаног у припрати Градца јесте композиција *Прекори Јосифови*.[160] Догађај илустрован том сценом описан је у апокрифном тексту (Протојеванђење XIII, 1–3).[161] Композиција је приказана тачно изнад десне половине јужне аркаде источног зида припрате, а препознаје се по карактеристичном положају подигнутих руку Богородице, насликане на јужној страни сцене. Осим тога, још један детаљ важан за идентификацију представе видљив је на северној страни сцене. Наиме, у лику који се назире испред Богородице, препознаје се Јосиф са штапом на који се ослања. На основу наведеног може се закључити да је градачка сцена сачувала уобичајено иконографско решење, примењено касније у више цркава, на пример у охридској Богородици Перивлепти или Каленићу.[162] Понегде, међутим, као на представи из Грачанице, поред главних протагониста, догађају присуствују и три девојке.[163]

У тешко оштећеном живопису испод великих лукова преломљеног облика од штука крај портала који води из градачке припрате у наос, поједини истраживачи препознали су Благовести,[164] а потом је изнето мишљење да оне чине део Богородичиног циклуса.[165] Сачувани фрагменти не садрже никакве поуздане показатеље да су Благовести биле насликане испод аркада. Осим тога, на опрез наводи и чињеница да поменута композиција није обавезно улазила у састав циклуса детињства Богородице. Заправо, у монументалном сликарству Благовести су веома ретко приказане као део Богородичиног циклуса, а такви примери сачувани су у Светој Софији у Кијеву,[166] Сопоћанима[167] и Светом Николи Дабарском.[168]

* * *

[149] Грозданов, *Циклусот*, 45.

[150] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, сл. 35; Тодић, *Старо Нагоричино*, 74; idem, *Српско зидно сликарство*, 321.

[151] Марковић, *Првобитни живопис*, 225; Тодић, *Српско зидно сликарство*, 353.

[152] Димитрова, *Манастир Матејче*, 103–104.

[153] Живковић, *Каленић*, 19–21; Симић-Лазар, *Каленић*, 225.

[154] Novaković, *Apokrifno Protojevanđelje,* 65.

[155] Cf. Миљковиќ-Пепек, *Делото*, сл. 34 и 35; Живковић, *Каленић*, 19; Симић-Лазар, *Каленић*, 225. За разлику од представа из охридске Богородице Перивлепте, Дечана и Каленића, у којима је првосвештеник насликан како се моли испред затвореног олтара, у Нагоричину је он представљен непосредно до олтара (Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 107, сл. 35).

[156] О иконографији сцене у византијском зидном сликарству v. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 1992, 167–179.

[157] Novaković, *Apokrifno Protojevanđelje,* 65.

[158] О иконографији сцене v. Lafontaine-Dosogne, *op. cit.,* 167–179.

[159] У оквиру циклуса сцена је, осим у охридској Богородици Перивлепти, приказана у Сушици, Старом Нагоричину, Хиландару, Дечанима, Матеичу и Каленићу; v. Грозданов, *Циклусот*, 45; Babić, *Les fresques de Sušica*, fig. 3; Тодић, *Старо Нагоричино*, 74; idem, *Српско сликарство*, 305, 321, 353; Димитрова, *Манастир Матејче*, 104; Поповић, *Програм живописа*, 92; Живковић, *Каленић*, 20; Симић-Лазар, *Каленић,* 225, сл. XXXV.

[160] Обично се, као последња сцена у циклусу, приказује композиција *Богородица пије воду изобличења*. Она је, међутим, у Градцу изостављена, вероватно услед недостатка простора.

[161] Novaković, *Apokrifno Protojevanđelje*, 66.

[162] И у Сушици, Грачаници, Богородичиној цркви у Кучевишту и Белој цркви каранској Јосиф је ослоњен на штап, док у Старом Нагоричину и Матеичу он обема рукама прекорева Богородицу. Cf. Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 108, сл. 34, 35; Тодић, *Грачаница*, 115; Живковић, *Грачаница*, VII; Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 95, сл. 21; Кашанин, *Бела црква Каранска*, 182, сл. 33; Димитрова, *Манастир Матејче*, 104; Живковић, *Каленић*, 21; Симић-Лазар, *Каленић,* 225.

[163] Тодић, *Грачаница*, 115; Живковић, *Грачаница*, VII.

[164] Кандић, *Манастир Градац*, 41; eadem, *Градац. Историја и архитектура манастира*, 72–73, 118.

[165] Грозданов, *Циклусот*, 50.

[166] V. Lazarev, *Old Russian murals and mosaics from the XI to the XVI century*, London 1966, 232; Логвин, *София Киевская*, 46, fig. 165, 166.

[167] Cf. Живковић, *Сопоћани*, 30.

[168] Cf. Пејић, *Живопис у ђаконикону,* 35, sl. 1, 2; eadem, *Манастир Свети Никола Дабарски*, 89.

Циклус Богородичиног житија приказан на зидовима припрате Градца, данас прилично оштећен, представља најстарији сачуван оширан циклус у византијској уметности друге половине XIII века. Разматрање избора и распореда сцена, као и подробније истраживање иконографских карактеристика градачког циклуса, показује његову сродност и повезаност са решењима сачуваним у значајним византијским споменицима зидног сликарства тога доба. Посебно је занимљив Богородичин циклус из цркве Богородице Перивлепте у Охриду, чији је распоред епизода веома сличан ономе у Градцу. Између два циклуса, наравно, постоје и разлике. Композиције *Богородица пије воду изобличења* и *Јосифов сан*, које су приказане у охридској цркви, у задужбини краљице Јелене нису насликане, вероватно услед недостатка простора. Осим бліског система распоређивања композиција, охридски циклус, развијен такође у виду фриза, сличан је градачком и по броју сцена. У задужбини Прогона Сгура циклус је садржао шеснаест,[169] док је у Градцу било насликано вероватно четрнаест сцена.

Будући најопширнији међу српским циклусима XIII века, градачки је садржао сцене које су први пут, колико се данас зна, насликане у оквиру илустрованих Богородичиних житија. Осим тога, од српских примера тога времена разликује се и по месту на коме је приказан. Знатно касније, на истом месту, односно у припрати, циклус сцена из живота Мајке Божије биће насликан у Ваганешу и Каленићу.

Попут бројних других византијских циклуса посвећених Богородичином животу, и градачки циклус има као основни литерарни извор Протојеванђеље Јаковљево, грчки апокриф из VI века.[170] Постоје, међутим, и сцене засноване на оријенталним, сиријским и јерменским апокрифима,[171] као и оне у којима поједини елементи представљају позајмице из антике. Представе градачког циклуса не обилују детаљима. То су уравнотежене композиције са вешто распоређеним грађевинама у позадини, без пратећих епизода и споредних учесника. У науци је већ одавно примећено да сликана архитектура на западном зиду припрате Градца ствара посебан амбијент за сваку епизоду и да се повезује ниским зидом стварајући утисак непрекинутог тока казивања догађаја.[172] Судећи по сачуваним фрагментима живописа, и на представама које су насликане на преосталим зидовима припрате архитектонски облици повезани у непрекинуту траку творили су континуалну композицију. Одвајање епизода и истицање главних учесника остварено је сликаном архитектуром која представља важан елеменат у организовању структуре слике. Архитектонске кулисе не само да означавају место догађаја, већ имају и важну улогу у продубљивању простора. У неким сценама, нпр. у *Сусрету Јоакима и Ане* и *Миловању Богородице,* постигнута је просторна веза између фигура и насликане архитектуре. Композиције градачког Богородичиног циклуса, веома значајне за разумевање даљег развоја архитектонске структуре простора, најављују нова решења, која ће преовладати у византијској уметности почетком XIV века.

Иконографија сачуваних сцена у оквиру илустрованог Богородичиног житија у припрати Градца не одликује се значајним особеностима. Неке сцене, рецимо *Ваведење*, ослањају се на знатно старија решења, а неке поседују занимљиве и не тако честе иконографске детаље (*Одбијање дарова*, *Благослов три јереја*).

Ипак, највећи број сачуваних сцена градачког циклуса показује иконографске сродности са византијским примерима с краја XIII века. Међу њима су свакако најважнији они из Митрополије у Мистри и Богородице Перивлепте у Охриду. По времену настанка најближа градачком живопису, црква Светог Димитрија (Митрополија) у Мистри сачувала је сажет Богородичин циклус у јужном броду. Изузмемо ли почетну сцену, неке представе (*Благослов три јереја* и *Ваведење*) имају веома слична, а неке (*Благовести Ани* и *Рођење Богородице*) готово подударна иконографска решења. Поменуте композиције, с изузетком *Ваведења*, показују аналогије и са одговарајућим представама из нешто млађег охридског споменика. Сличности међу циклусима не могу бити до краја проучене, јер су неке сцене у Градцу пропале. Иконографске паралеле постоје и са споменицима XIV и XV века. Наиме, представе *Благовести Ани* и *Благослов три јереја* из солунских Светих апостола и неколико сцена из припрате Каленића, *Рођење* и *Миловање Богородице*, *Благослов три јереја*, *Ваведење*, *Захаријина молитва пред палицама просаца* и *Прекори Јосифови,* сродне су градачким, као и одговарајућим композицијама из Митрополије у Мистри и Богородице Перивлепте у Охриду.

У целини посматрано, иконографска подударност великог броја сцена Богородичиног циклуса из Градца са одговарајућим представама из Митрополије у Мистри, охридске Богородице Перивлепте и Каленића указује, без сумње, на коришћење истих предложака. О томе најречитије говори представа *Рођења Богородице*, која има идентичну композициону структуру у сва четири споменика. По свему судећи, велики утицај неког престоничког узора довео је до настанка веома сличних, готово подударних решења у византијским, па и у српским црквама.

---

169 Грозданов, *Циклусот*, 45.

170 Српски превод тог апокрифа објавио је, на основу једног рукописа из XV века, Стојан Новаковић (Novaković, *Apokrifno Protojevanđelje*, 61–71).

171 Као у случају представе *Миловање Богородице*.

172 Стојаковић, *Архитектонски простор*, 120, 193.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

G. Babić, *Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge*, Cahiers Archéologiques XII (1962) 315, 317.

G. Babić, *Sur l'iconographie de la composition "Nativité de la Vierge" dans la peinture Byzantine*, ZRVI 7 (1961) 169.

Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 170–179 (G. Babić, *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd 1987, 170–179).

Ђ. Бошковић, С. Ненадовић, *Градац*, Београд 1951, 6 (Dj. Bošković, S. Nenadović, *Gradac*, Beograd 1951, 6).

E. Diez, O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas & Daphni*, Cambridge 1931, 75.

Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, Скопје 2002, 97–105 (E. Dimitrova, *Manastir Matejče*, Skopje 2002, 97–105).

S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra,* Paris 1970, 42.

C. L. Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypotheses sur un monument roumain du XIV siècle: L' église Saint-Nicolae-Domnesc de Curtea de Arges*, Revue Roumaine d'Histoire de l'art 16 (1979) 46.

И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 133 (I. M. Djordjević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994, 133).

И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту*, ЗЛУ 17 (1981) 94–96 [И. М. Djordjević, *Slikarstvo XIV veka u crkvi sv. Spasa u selu Kučevištu*, ZLU 17 (1981) 94–96].

В. Ј. Ђурић, *Полошко. Хиландарски метох и Драгушинова гробница*, Зборник Народног музеја VIII (1975) 330 [V. J. Djurić, *Pološko. Hilandarski metoh i Dragušinova grobnica*, Zbornik Narodnog muzeja VIII (1975) 330].

В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, 153 (V. J. Djurić, *Sopoćani*, Beograd 1991, 153).

В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 42, 198 (V. J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974, 42, 198).

В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка Патријаршија*, Београд 1990, 189 (V. J. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pećka Patrijaršija*, Beograd 1990, 189).

С. Габелић, *Манастир Конче*, Београд 2008, 121–124 (S. Gabelić, *Manastir Konče*, Beograd 2008, 121–124).

Ц. Грозданов, *Циклусот на животот на Богородица во црквата свети Климент во Охрид (прв дел)*, Прилози МАНУ XXVI 2 (1995) 41–59 [C. Grozdanov, *Ciklusot na životot na Bogorodica vo crkvata sveti Kliment vo Ohrid (prv del)*, Prilozi MANU XXVI 2 (1995) 41–59].

Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 113–115 (C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980, 113–115).

C. Grozdanov, *Sur la composition de la presentation de la Vierge au temple dans la peinture byzantine à la fin du XIII et vers 1300*, Zograf 26 (1997) 55–63.

Ц. Грозданов, *Воведението на Богородица во Византискиот живопис на крајот од XIII век и околу 1300 година*, in: idem, *Живописот на охридската архиепископија, студии*, Скопје 2007, 63–82 (C. Grozdanov, *Vovedenieto na Bogorodica vo Vizantiskiot živopis na krajot od XIII vek i okolu 1300 godina*, in: idem, *Živopisot na ohridskata arhiepiskopija, studii*, Skopje 2007, 63–82).

О. Кандић, *Градац. Историја и архитектура манастира*, Београд 2005, 65 (O. Kandić, *Gradac. Istorija i arhitektura manastira*, Beograd 2005, 65).

О. М. Кандић, *Манастир Градац*, Београд 1982, 41 (O. M. Kandić, *Manastir Gradac*, Beograd 1982) 41.

О. Кандић, *Манастир Градац*, Београд 2008, 42 (O. Kandić, *Manastir Gradac*, Beograd 2008, 42).

М. Кашанин, *Бела црква Каранска*, Београд 1928, 178–182 (M. Kašanin, *Bela crkva Karanska*, Beograd 1928, 178–182).

М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича — историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969, 170 (M. Kašanin, Đ. Bošković, P. Mijović, *Žiča — istorija, arhitektura, slikarstvo*, Beograd 1969, 170).

Б. Кнежевић, *Црква светог Петра у Пресии*, ЗЛУМС 2 (1966) 250 [B. Knežević, *Crkva svetog Petra u Prespi*, ZLUMS 2 (1966) 250].

Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, ЗЛУМС 4 (1968) 149–150 [B. Knežević, *Crkva u selu Ramaći*, ZLUMS 4 (1968) 149–150].

J. Lafontaine-Dosogne, *Les cycles de la Vierge dans l'eglise de Dečani: Enfance, Dormition et Akathiste*, in: *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka*, Beograd 1989, 308.

J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1964, 45.

J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1992[2], 45, 60b, 87, 105 n. 3, 126 n. 3, 131 n. 1, 153 n. 4, 207.

J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin*, in: *The Kariye Djami*, 4, Princeton 1975, 167.

В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1986, 138 (V. N. Lazarev, *Istorija vizantijskoj živopisi*, Moskva 1986, 138).

V. Lazarev, *Old Russian murals and mosaics from the XI to the XVI century*, London 1966, 232.

P. Lazarides, *The monastery of Daphni*, Athens 1977.

Г. Н. Логвин, *София Киевская*, Киев 1971, 153–154 (G. N. Logvin, *Sofija Kievskaja*, Kiev 1971, 153–154).

М. Марковић, *Манастир Светог Никите код Скопља — историја и живопис*, Београд 2004 (непубликована докторска дисертација), 165–166 [M. Marković, *Manastir Svetog Nikite kod Skoplja — istorija i živopis*, Beograd 2004 (nepublikovana doktorska disertacija), 165–166].

М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, Београд 1998, 225 (M. Marković, *Prvobitni živopis glavne manastirske crkve*, in: *Manastir Hilandar*, Beograd 1998, 225).

В. Милановић, *Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи*, in: *Манастир Жича*, Краљево 2000, 175 (V. Milanović, *Sveti pesnici u nizu svetih monaha iz donjeg pojasa fresaka Spasove crkve u Žiči*, in: *Manastir Žiča*, Kraljevo 2000, 175).

G. Millet, A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie,* II, Paris 1957, pl. 60/1–3, 61/1–4.

П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 103–104, 106 (P. Miljković-Pepek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967, 103–104, 106).

S. Novaković, *Apokrifno Protojevanđelje Jakovljevo*, Starine JAZU X (1878) 63.

С. Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009, 75–76, 88–89 (S. Pejić, *Manastir Sveti Nikola Dabarski*, Beograd 2009, 75–76, 88–89).

С. Пејић, *Живопис у ђаконикону цркве Св. Николе Дабарског*, Саопштења 37–38 (2006) 34–39, 44–45 [S. Pejić, *Živopis u djakonikonu crkve Sv. Nikole Dabarskog*, Saopštenja 37–38 (2006) 34–39, 44–45].

В. Р. Петковић, *Манастир Велуће — историја и живопис*, Старинар III–IV (1952–1953), 56–57 [V. R. Petković, *Manastir Veluće — istorija i živopis*, Starinar III–IV (1952–1953), 56–57].

V. R. Petković, *La peinture serbe serbe du Moyen âge*, Beograd 1930–1934, I, 29a; II, 16.

В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 73 (V. R. Petković, *Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda*, Beograd 1950, 73).

В. Р. Петковић, *Жича (I–II)*, Старинар I (1906) 172; [V. R. Petković, *Žiča (I–II)*, Starinar I (1906) 172].

В. Р. Петковић, *Жича (IV)*, Старинар IV (1909) 77 [V. R. Petković, *Žiča (IV)*, Starinar IV (1909) 77].

Б. В. Поповић, *Програм живописа у олтарском простору*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 90–93 (B. V. Popović, *Program živopisa u oltarskom prostoru*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, Beograd 1995, 90–93).

С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 71 (S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966, 71).

С. Радојчић, *Студије о уметности XIII века*, Глас САН 234, Одељење друштвених наука 7 (1959) 45 [S. Radojčić, *Studije o umetnosti XIII veka*, Glas SAN 234, Odeljenje društvenih nauka 7 (1959) 45].

М. Ракоција, *Црква Свете Богородице на Вражјем Камену*, Саопштења 19 (1987) 88, 98 [M. Rakocija, *Crkva Svete Bogorodice na Vražjem Kamenu*, Saopštenja 19 (1987) 88, 98].

Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство, историја*, Крагујевац 2000, 224–227 (D. Simić-Lazar, *Kalenić. Slikarstvo, istorija*, Kragujevac 2000, 224–227).

T. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375–1459)*, Beograd 2007 (nepublikovana doktorska disertacija), 101.

I. D. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origins jusqu'au XIXe siècle*, Paris 1932, 228–229.

C. Stephan, *Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Baden–Baden 1986.

А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, 120, 193 (A. Stojaković, *Arhitektonski prostor u slikarstvu srednjovekovne Srbije*, Novi Sad 1970, 120, 193).

Г. Суботић, *Црква Светог Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, IX, 15–18 (G. Subotić, *Crkva Svetog Dimitrija u Pećkoj patrijaršiji*, Beograd 1964, IX, 15–18).

D. Talbot-Rice, D. Winfield, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, 103–104.

М. Татић-Ђурић, *Античко наслеђе у средњовековној уметности*, Жива антика XI/2 (1962) 389 [M. Tatić-Djurić, *Antičko nasleđe u srednjovekovnoj umetnosti*, Živa antika XI/2 (1962) 389].

Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 80, 114–115 (B. Todić, *Gračanica. Slikarstvo*, Beograd–Priština 1988, 80, 114–115).

Б. Тодић, *Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 365 (B. Todić, *Ikonografski program fresaka iz XIV veka u Bogorodičinoj crkvi i priprati u Peći*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba*, Beograd 1991, 365).

Б. Тодић, *Манастир Ресава*, Београд 1995, 63, 75–76 (B. Todić, *Manastir Resava*, Beograd 1995, 63, 75–76).

Б. Тодић, *Прилог бољем познавању најстарије историје Велућа*, Саопштења 20–21 (1988/1989) 70 [B. Todić, *Prilog boljem poznavanju najstarije istorije Velućа*, Saopštenja 20–21 (1988/1989) 70].

Б. Тодић, *Српске фреска с краја XIII века. Уметничке одлике,* ЗФФ, серија А: Историјске науке, књ. 16 (1989) 76–77 [B. Todić, *Srpske freska s kraja XIII veka. Umetničke odlike,* ZFF, serija A: Istorijske nauke, knj. 16 (1989) 76–77].

Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 108 (B. Todić, *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Beograd 1998, 108).

Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 73–74 (B. Todić, *Staro Nagoričino*, Beograd 1993, 73–74).

Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 364–365 (B. Todić, M. Čanak-Medić, *Manastir Dečani*, Beograd 2005, 364–365).

P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 2, New York 1966.

T. Velmans, *L' image Byzantine ou la transfiguration du réel*, Paris 2009.

T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, Paris 1978, 165.

Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 75–78 (D. Vojvodić, *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005, 75–78).

Б. Живковић, *Ариље. Распоред фресака*, Београд 1970, 13 (B. Živković, *Arilje. Raspored fresaka*, Beograd 1970, 13).

Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, VII (B. Živković, *Gračanica. Crteži fresaka*, Beograd 1989, VII).

Б. Живковић, *Доња Каменица. Цртежи фресака*, Београд 1987, V (B. Živković, *Donja Kamenica. Crteži fresaka*, Beograd 1987, V).

Б. Живковић, *Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца*, Саопштења VIII (1969) сл. 5 [B. Živković, *Konzervatorski radovi na freskama manastira Gradca*, Saopštenja VIII (1969) sl. 5].

Б. Живковић, *Павлице. Цртежи фресака*, Београд 1993, 19–20 (B. Živković, *Pavlice. Crteži fresaka*, Beograd 1993, 19–20).

Б. Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990, 46 (B. Živković, *Ravanica. Crteži fresaka*, Beograd 1990, 46).

Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 30–31 (B. Živković, *Sopoćani. Crteži fresaka*, Beograd 1984, 30–31).

Б. Живковић, *Каленић. Цртежи фресака*, Београд 1982, 18–22 (B. Živković, *Kalenić. Crteži fresaka*, Beograd 1982, 18–22).

ЗОГРАФ 33 (2009) [75–92]

The Cycle of the Life of the Virgin in the Church of the Annunciation in Gradac

Dragana Pavlović

The Cycle of the Life of the Virgin, which is preserved in the Monastery of Gradac, is the oldest known comprehensive cycle dedicated to the Virgin's infancy in Serbian wall painting.

The cycle of the Gradac church's patron is depicted in the form of friezes without framing border, in the middle zone of the walls and pilasters of the narthex. There is a simple explanation for the cycle's appearance in the narthex. There was no appropriate space in the naos for the presentation of a developed proto-evangelical cycle and the large wall surfaces in the narthex were suitable for that. Unfortunately, most of the frescoes are considerably damaged and some compositions have been completely destroyed. Nevertheless, based on what has been preserved, and on analogies with kindred monuments, one can determine the initial distribution of scenes in the Gradac cycle quite accurately.

The cycle begins on the western side of the south-east pilaster and on the eastern side of the southern wall, with a composition that probably combines two events: *Joachim's Offerings Rejected* and *Return of Joachim and Anne*. The western wall depicts four scenes – the *Annunciation to Anne*, *Meeting of Joachim and Anne*, the *Birth of the Virgin* and the *Caresses*. On the northern wall, one can make out the traces of the composition of the *Virgin Blessed by the Priests*, the *First Steps*, and the *Presentation of the Virgin in the Temple*, and on the eastern wall, one can identify parts of three scenes – *Zacharias Praying before the Rods of the Suitors*, the *Virgin Entrusted to Joseph* and the *Joseph Reproaching the Virgin.* Judging by the available space, the cycle encompassed three more scenes that were painted on the surfaces of the southern and eastern walls. However, they are not preserved but one can discuss their themes and arrangement based on the relevant images in similar monuments.

The consideration of the choice and distribution of the scenes, as well as the more thorough research of the iconographic characteristics of the Gradac cycle, demonstrates its similarity and connection with the cycles presented in the important Byzantine monuments from that period. Particularly interesting is the cycle of the life of the Virgin from the Virgin Peribleptos church in Ohrid, where the distribution of episodes is very similar to the cycle in Gradac. The iconography of the preserved compositions of the Gradac cycle is not distinguished by any outstanding features. Some scenes, such as the *Presentation of the Virgin in the Temple*, rely on considerably older solutions and some possess interesting iconographic details that were not so frequent (*Joachim's Offerings Rejected*, *Virgin Blessed by the Priests*). Still, the majority of preserved scenes in the Gradac cycle indicate iconographic similarities with the Byzantine examples from the end of the thirteenth century. Certainly, the most important ones among them are those from the Church of St. Demetrios (Metropolis) in Mistra and the Church of Virgin Peribleptos in Ohrid.

The Church of St. Demetrios in Mistra, the closest to the Gradac wall painting in terms of its date, has a cycle of the life of the Virgin that is preserved in the south nave. If one excludes the initial scene, some scenes (the *Virgin Blessed by the Priests* and the *Presentation of the Virgin in the Temple*) have very similar, and some (the *Annunciation to Anne* and the *Birth of the Virgin*) almost completely identical iconographic solutions to those in Gradac. The mentioned compositions, with the exception of the *Presentation of the Virgin in the Temple*, also indicate analogies to the relevant scenes from the Ohrid church. Iconographic similarities also exist in the monuments of the fourteenth and fifteenth centuries. Namely, the scenes of the *Annunciation to Anne* and the *Virgin Blessed by the Priests* in the Church of Holy Apostles in Thessaloniki and some scenes from the narthex in Kalenić, the *Birth of the Virgin*, the *Caresses*, the *Virgin Blessed by the Priests*, the *Presentation of the Virgin in the Temple*, the *Zacharias Praying before the Rods of the Suitors* and the *Joseph Reproaching the Virgin* are similar to those in Gradac, as well as the compositions from the Church of St. Demetrios in Mistra and the Church of Virgin Peribleptos in Ohrid.

Considered on the whole, the iconographic similarity of a large number of scenes of the cycle of the life of the Virgin from Gradac with the corresponding scenes from the Church of St. Demetrios in Mistra, the Church of Virgin Peribleptos in Ohrid and in the Church of the Virgin in the Monastery of Kalenić undoubtedly indicate the use of the same models. The scene of the *Birth of the Virgin* illustrates this most eloquently, the compositional structure of which is identical in all four monuments. Judging by all appearances, the tremendous influence of some Constantinople prototype led to the creation of extremely similar, almost identical solutions in the Byzantine and Serbian churches.

О идејно-тематским основама живописа у ђаконикону цркве Богородице Перивлепте у Охриду

Цветан Грозданов*

Македонска академија наука и уметности, Скопље

UDC 75.052.046.3(497.7 Ohrid)"129"
271.2–31–166
DOI 10.2298/ZOG0933093G
Оригиналан научни рад

Аутор износи мишљење да су теме које се односе на светог Јована Претече и Богородицу у ђаконикону охридске цркве Богородице Перивлепте ликовни израз догматског веровања о оваплоћењу Спаситеља. На исти начин тумачи се појава сцена Три младића у пећи огњеној и Сусрет Марије и Јелисавете у истом делу олтара. У тексту се први пут објављује фотографија недавно идентификоване фигуре пророка Илије, који се налази на западној страни ђаконикона, изнад улазних врата.

Кључне речи: Богородица Перивлепта у Охриду, византијско сликарство, Михаило и Евтихије, ђаконикон, св. Јован Претеча, Богородица, пророк Илија

On the conceptual and thematic foundations
of the fresco paintings in the *diaconicon*
of the Church of Virgin Peribleptos in Ohrid

The author presents the view that the themes referring to St. John the Precursor and the Virgin in the diaconicon of the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid were painted as the visual expression of the dogmatic belief in the Incarnation of the Saviour. He interprets the scenes of the Three Youths in the Fiery Furnace and of the Visitation that also appear in the diaconicon, in the same way. The recently identified figure of the prophet Elijah, painted on the western side of the diaconicon, is also published in this article.

Keywords: Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid, Byzantine painting, Michael and Eutychios, diakonicon, St. John Baptist, the Virgin, Elijah the Prophet

Живопис ђаконикона у цркви Богородице Перивлепте у Охриду био је, као део сликарства тог храма, осликаног 1294/1295. године, више пута предмет проучавања.[1] У науци се обично истиче да су фреске ђаконикона посвећене светом Јовану Претечи, а пошто је у истом простору насликана и композиција Три младића у пећи огњеној, провлачи се и мисао о евхаристичној символици.[2]

Суштинска замисао сликарске тематике ђаконикона прожета је, пре свега, вером у оваплоћење Речи и у скори долазак Спаситеља, док су сцене посвећене Претечи само део ове концепције, коју зографи доследно спроводе. Да бисмо били јаснији, само ћемо навести основне тематске целине које су нашле место у ђаконикону, а то чинимо и због ранијих непотпуних прегледа сликарства у јужном делу олтарског простора.

Изнад прве зоне стојећих светитеља — архијереја и ђакона, на северном зиду ђаконикона, у другој зони, налазе се само две композиције: Три младића у пећи огњеној (сл. 1) и Сусрет Марије и Јелисавете (сл. 2), док је у горњој, трећој зони, по целој ширини зида, насликано Благовештење свештенику Захарији (сл. 3 и 4).[3] На другој, јужној страни ђаконикона, изнад стојећих фигура, представљене су прве сцене циклуса Маријиног детињства и младости и то: Приношење и одбијање дарова, Благовести Ани и њен сусрет са Јоакимом (пред Златним вратима), док је сцена Маријиног рођења насликана уз саму олтарску преграду (сл. 5).[4] Познато је да је овај циклус један од најопширнијих у уметности епохе Палеолога, са шеснаест композиција, и да се завршава у протезису.

Изнад представа које се односе на зачеће Марије, у трећој зони насликана је велика композиција Рођења светог Јована Претече (сл. 6 и 7). Том темом се завршава Претечин циклус у охридској цркви, па се овде зато само условно може говорити о житију светог Јована. Треба, међутим, истаћи да је у конхи насликано велико Претечино попрсје, док је као његов пандан на западној страни ђаконикона, изнад улазних врата, насликана велика попрсна фигура пророка Илије (сл. 8). Она је тек у новије време идентификована, док је у ранијим тематским прегледима нема.

Из наведеног приказа тематике ђаконикона јасно је да су у том простору иконографски уобличене идеје о зачећу Ане, Јелисавете и Марије, што би говорило о већ развијеној и завршној етапи Спаситељевог доласка на свет. За наше разматрање од значаја је и представа праведног Гедеона, при самом крају јужног крила тријумфалног лука, испод великог низа Аврамових потомака (сл. 9 и 10). Изнад Гедеона, насликан је последњи од Јаковљевих синова, Гад, кога је на свет донела Зелфа, роби-

---

* Цветан Грозданов (*Македонска академија наука и уметности, Скопље*) Бул. Крсте Мисирков, 2, P.O. Box 428, 1000 Скопје

[1] После чишћења фресака у Перивлепти, током педесетих година прошлог века, прве извештаје доносе Д. Ђорнаков и П. Миљковић-Пепек: Д. Ќорнаков, *По конзерваторските работи во црквата св. Богородица Перивлептос (Св. Климент) во Охрид*, Културно наследство 2 (1969) 73–89; П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, passim. Потпун преглед библиографије о фрескама и о Перивлепти до 1975. доноси В. Ј. Ђурић (*Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 186–187), а каснији преглед студија и прилога Ц. Грозданов (*Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 84–102).

[2] T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, Paris 1977, 167–168; M. Stoyanova, *Le cycle de la vie de Saint Jean-Baptiste dans l'Orient chretien*, Venise 1990, 105–107; М. Глигоријевић-Максимовић, *Особености хагиографских циклуса у српском и византијском сликарству XIII века*, ЗРВИ 37 (1998) 161.

[3] V. нап. 1.

[4] Циклус је детаљно обрађен у студији: J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1964, passim. О њему v. и Ц. Грозданов, *Циклусот на животот на Богородица во црквата Свети Климент во Охрид* (прв дел), Прилози (Македонска академија на науките и уметностите. Одделение за општествени науки) 26/2 (1995) 41–60.



Сл. 1. Три младића у пећи огњеној
(фотографија: Станимир Неделковски)
Fig. 1. The Three Young Men in the Fiery Furnace
(photo: Stanimir Nedelkovski)



Сл. 2. Сусрет Марије и Јелисавете
(фотографија: Станимир Неделковски)
Fig. 2. The Meeting of Mary and Elizabeth
(photo: Stanimir Nedelkovski)

ња Јаковљеве жене Лије (1 Мој. 30, 11). Наведено место праведног Гедеона свакако је повезано са библијском причом о чудесној појави росе на руну (Суд. 6, 36–40), која је сматрана праобразом оваплоћења Спаситеља, зачећа и рођења Марије.[5]

Представи Тројице младића у пећи огњеној (Дан. 3, 12–30) најчешће се даје евхаристички значај, што се може потврдити и многим примерима у хришћанској уметности,[6] али се то најчешће одређује према простору у којој је насликана и према тематском контексту.[7] У охридској задужбини византијског достојанственика Прогона Сгура слика три младића уклопљена је у низ представа отелотворења које говоре да ће се из Аврамовог колена изродити потомство и да ће се Спаситељ јавити онима који имају непоколебљиву веру. У службама праотаца и отаца пред празник Христовог рођења, често се спомињу Данило и три младића који су остали нетакнути у упаљеној пећи.[8] Они се спомињу и у популарном празничном Канону на празнике, који се завршава похвалом њиховој вери због које их није ни дотакла жива ватра.

Представа Сусрета Марије и Јелисавете појављује се у оквиру тематике посвећене Јовану Претечи,[9] али и у циклусу Маријиног детињства и младости. Слика се. такође, у Акатисту Богородици, што се види и у сликарству XIV века у охридској Перивлепти.[10] Та представа, позната још у ранохришћанској уметности, није битно еволуирала током многих векова, а своди се на приказ фигура Марије и Јелисавете које прилазе једна другој и грле се, саопштавајући значајне поруке. Пример из ђаконикона охридске цркве, насликан изнад лука на северном зиду ђаконикона, одликује се „дијагоналним" ставом Јелисавете, која узбуђено прилази Марији. Тај детаљ указује на ново схватање сцене. Оно је наговештено већ у цркви Светог Николе у Манастиру (Мариово), где Марија и Јелисавета не корачају у истој висини; Марија је издигнута, док Јелисавета чини искорак да би је загрлила.[11]

Пре осврта на велику композицију Благовести Захарији, ваља рећи да је разумљиво сликање попрсја пророка Илије у близини сцена из Претечиног циклуса због тога што се већ у Новом завету те две личности доводе у везу: *И он* (Јован Претеча) *ће напријед доћи пред њим* (Христом) *у духу и сили Илијиној да обрати срце отаца к дјеци; и невјернике к мудрости праведника, и да приправи Господу народ готов* (Лк 1, 17). Тачно према Лукином

[5] Најпотпунију студију о Гедеоновом руну у српском сликарству објавио је Ј. Радовановић, *Руно Гедеоново у српском средњовековном сликарству*, in: idem, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 83–89, са старијом литературом.

[6] V. Lazarev, *Nouvelles découvertes dans la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev*, Byzantinoslavica 19/1 (1958) 89, 92; idem, *Живопис XI–XII веков в Македонии*, XIIᵉ Congrès international des études byzantines, Rapports, Beograd–Ohrid 1961; idem, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, 46–48; С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, ЗРВИ $VIII_2$ (1964) 362.

[7] Радовановић, *op. cit.*, 88.

[8] С. В. Булгаков, *Настольная книга*, Харьков 1900, 453–455, 461–462; М. Скабалланович, *Христианские праздники*, 4, Киев 1916, 48–58; Хризостом Столић Хиландарац, *Православни светачник. Месецослов светих*, 1, Београд 1988, 199–201, 212–213.

[9] О иконографији Сусрета Марије и Јелисавете у старијој уметности: A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte (Monza, Bobbio)*, Paris 1958, 52, pl. V, XLVI–LI; L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975, 105–106.

[10] Ц. Грозданов, *Илустрација химни Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 41–42.

[11] Д. Коцо, П. Миљковиќ-Пепек, *Манастир*, Скопје 1958, 61, сл. 63, 63a.



Сл. 3. Благовести Захарији (фотографија: Станимир Неделковски)
Fig. 3. The Annunciation to Zacharias (photo: Stanimir Nedelkovski)



Сл. 4. Благовести Захарији, детаљ (фотографија: Станимир Неделковски)
Fig. 4. The Annunciation to Zacharias, a detail (photo: Stanimir Nedelkovski)

јеванђељу изведене су обе епизоде у композицији Благовести Захарији (Лука 1, 8–23). У десном делу композиције свештеник Захарија са кадионицом служи у олтару између отворених врата, док му арханђео Гаврило саопштава да ће Јелисавета родити сина Јована. У другој епизоди, лево, Захарија је већ ван светилишта и руком покрива уста показујући тако народу окупљеном испред „цркве Господње", приказане у виду куле, да је онемео.

Као што је споменута композиција из охридске Перивлепте мало позната у науци, тако није, према нашем сазнању, репродукована ни велика представа Рођења Јована Претече. Обе композиције заузимају горње површине зидова ђаконикона, а налазе се између попрсја пророка Илије и Јована Претече (сл. 11). И једна и друга спадају у ред врхунских остварења Михаила и Евтихија. На левој страни композиције Рођења, породиља Јелисавета прима понуде — левом руком узима храну из посуде коју приноси прва од три њене гошће. Десно од главне сцене, у оквиру једног насликаног портика, насликана је епизода која се односи на испостављење Јовановог имена које Захарије исписује на свитку испред себе.[12] У предњем плану композиције, испред зидане преграде, одвија се купање малог Јована. Једна девојка са увијеном марамом на глави држи новорођенче, које купа у великом суду, док друга пуни казан водом. Приложена илустрација, која се овде први пут доноси у целини (сл. 6), има аналогију у осталим деловима живописа охридске цркве, у сценама које се односе на Богородичино детињство и младост, као и у другим целинама које су ови зографи извели на самом почетку XIV века.

Када је реч о тематици која се односи на Спаситељово оваплоћење, ова програмска компонента се јавља и у средишњем делу олтарског простора, при чему су тамо

[12] Глигоријевић-Максимовић, *op. cit.*, сл. 6.



Сл. 5. Богородичин циклус: ӣрвих шесӣи сцена циклуса (црӣеж: К. Марӣиновски и Ђ. Цвеӣковић)
Fig. 5. The Life of the Virgin: the first six scenes of the cycle (drawing: K. Martinovski and Dj. Cvetković)



Сл. 6. Рођење Јована Преӣече (фоӣографија: Сӣанимир Неделковски)
Fig. 6. The Birth of St. John the Forerunner (photo: Stanimir Nedelkovski)

упоредо насликане евхаристичне представе. Пре свега мислимо на представе Христових прародитеља, који су „прорекли и омогућили појаву отеловљеног Бога“.[13] Тако се може разумети и због чега је, од Јаковљевих синова, односно из рода Аврамовог, прво место добио Јуда „јер је познато да Господ наш од кољена Judина изиђе“ (Јевр. 7, 14).[14]

Јаковљеви синови нису на тзв. тријумфалном луку у охридској Богородици Перивлепти насликани према редоследу њиховог рођења. Наиме, истакнутија места имају синови Лије и Рахиље. На јужној страни лука, испод Јаковљевог медаљона први је насликан његов четврти син Јуда, док је на северној страни лука насликан Јосиф, његов први син од Рахиље. У доњем делу лука, на северној и јужној страни, насликани су синови од Лијине робиње Зелфе и Рахиљине робиње Вале. За наша проучавања од посебног интереса је сликање Јуде.

Само успут ћемо споменути да Јосифова представа не одговара упутству Ерминије породице Зографски као ни препоруци Дионисија из Фурне, где се наводи да Јосифа и његову браћу треба сликати као старце.[15] У охридској цркви Јосиф је представљен као младић са тек нараслом брадом и дугом црном косом, чији се праменови спуштају до рамена. Он носи владарску одежду, а његова

[13] Скабалланович, *op. cit.*, 48–58.

[14] У првим прегледима живописа у олтару охридске Богородице Перивлепте није био идентификован медаљон са ликом Јуде Јаковљевог, као уосталом ни медаљон са представом пророка и првосвештеника Ора. То је уочила још С. Дифрен (S. Dufrenne, *Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du début du XIV^e siècle*, in: *Визанӣијска умеӣносӣ йочеӣком XIV века*, Београд 1978, 34, нап. 37), која се у вези са Јудом Јаковљевим осврће и на симболику Недреманог ока (*ibid.*, 34). Представу Ора испод Ароновог медаљона разрешио је тачно Д. Војводић, *О ликовима сӣарозавеӣних ӣрвосвешӣеника у визанӣијском зидном сликарсӣву*, ЗРВИ 37 (1998) 124, нап. 17.

[15] М. Медић, *Сӣари сликарски ӣриручници*, II, Београд 2002, 531; idem, *Сӣари сликарски ӣриручници*, III, Београд 2005, 235.



Сл. 7. Рођење Јована Претече, детаљ (фотографија: Иван М. Ђорђевић)
Fig. 7. The Birth of St. John the Forerunner, a detail (photo: Ivan M. Djordjević)

круна је отвореног типа, украшена бисерима и драгим каменњем. На исти начин украшена је и доња хаљина — дивитисион, пресечен на врху. Таква се Јосифова представа сусреће у приказима догађаја на фараоновом двору у Египту, где он носи владарске инсигније. Његов изглед, као и именовање за фараоновог наследника, добро се прате у циклусима о прекрасном Јосифу у Сопоћанима[16] и на спрату нартекса охридске Свете Софије.[17] Круна и владарски костим наликују онима на представама достојанственика из најнижег круга византијске владарске породице. У том погледу Јосифова фигура из охридске Перивлепте разликује се од његових представа у Монреалу[18] и Хори.[19]

Ваља истаћи да се у Службама на недељу праотаца и отаца уз имена Аврама, Исака и Јакова не наводе имена дванаест Јаковљевих синова, али се у служби на недељу праотаца, после Јакова, помињу „и дванаест патријарха“. Зато се у оквиру родослова Христових предака посебно наводи Јудино име, а понекад и имена Левија и Јосифа.[20]

За разлику од охридске задужбине Прогона Сгура, у цариградском храму Христа Хоре, где су насликани сви Јаковљеви синови, није примењен овај принцип, али зато посебно место има патријарх Јуда, насликан поред патријарха Левија, познатог родоначелника старозаветних судија.[21]

---

[16] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 133.

[17] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 84, сл. 62, 67.

[18] O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, 116, 160.

[19] Ф. Шмит, *Кахриэ-джами*, I, София 1906, 67; P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, I, 49; II, 59, pl. 35.

[20] V. нап. 15.

[21] V. нап. 22.



Сл. 8. Пророк Илија (фотографија: Станимир Неделковски)
Fig. 8. The Prophet Elijah (photo: Stanimir Nedelkovski)



Сл. 9. Фреске око пролаза из беме у ђаконикон (фотографија: Иван М.Ђорђевић)
Fig. 9. Wall paintings around the passage from the bema to the diakonikon (photo: Ivan M. Djordjević)



Сл. 10. Праведни Гедеон
(фотографија: Станимир Неделковски)
Fig. 10. Righteous Gideon
(photo: Stanimir Nedelkovski)

Ваља указати на место које Јуда заузима одмах испод Јаковљевог медаљона. Заправо, само Јуда, Јаковљев син, има запажено место у старим низовима Христових предака у којима се иначе ретко сликају патријарси од којих ће произаћи дванаест племена Израиља. Тако је у Монреалу и Протату.

Међутим, једино су у Хори, у куполи, приказани сви Јаковљеви синови. Из тога произлази да је у охридској Перивлепти остварено посебно решење, без представника прародитеља из времена пре првог греха. Ваља истаћи да је Јудино име, без помињања његове браће, наведено у генеалогији коју бележи јеванђелист Матеј (Мт 1, 2–3), и то после Аврама, Исака и Јакова („а Јаков роди Јуду и браћу његову"). Наводи га, такође, и јеванђелист Лука (Лк 3, 33–34). Исту појаву пратимо у Посланици Јеврејима — „јер је познато да Господ наш од кољена Јудина изиђе" (Јевр. 7, 14).

Наглашен евхаристички значај има и тематика фресака насликаних у протезису охридске цркве (Гостољубље Аврамово, Вечера у Емаусу и Визија светог Петра Александријског). Она је у корелацији са сценама олтарске апсиде, где су насликани Богородица, Причешће апостола и Служба архијереја. У протезису је наведена тематика заокружена представом Богородице са Христом на грудима у конхи.[22]

Да би се потпуније схватило веровање о деловању Божје промисли и економије спаса од првог греха до крштења и причешћа верних,[23] изражено тематским програмом фресака охридске Перивлепте, мора се размотрити цео сликарски ансамбл те цркве, са свим циклусима, при чему је за тематику о којој је реч неопходна анализа фигура пророка у куполи и натписа при њеном дну.[24] Сликарска тематика ђаконикона тесно је повезана и са галеријом Богородичиних префигурација у нартексу храма, али поменуте тематске целине, кроз које се провлаче догматска веровања, биће предмет нашег посебног разматрања.[25]

У живопис олтарског простора задужбине Прогона Сгура уткано је више иновација у програмско-тематском и ликовном погледу. У овом прилогу указали смо на идејне целине преко којих су се крајем XIII века пројавиле ликовно-тематске промене у односу на зидно сликарство претходне епохе. На македонском простору, пре појаве Михаила и Евтихија, додири пластичног монументалног сликарства прате се, пре свега, у охридском, костурском и прилепском региону активношћу мајстора позноком-

[22] Ц. Грозданов, *Визијата на Петар Александриски во живописот на Богородица Перивлепта (Св. Климент) во Охрид*, in: idem, *Студии за охридскиот живопис*, 102–107; N. Zarras, *The Iconographical Cycle of the Eothina Gospel Pericopes in Churches from the Reign of King Milutin*, Зограф 31 (2006–2007) 100.

[23] Cf. J. Поповић, *Догматика православне цркве*, 1, Београд 1980, 332–333.

[24] С. Радојчић, *Једна сликарска школа из друге половине XV века*, ЗЛУ 1 (1965) 77.

[25] S. Der Nersessian, *Le lit de Salamon*, ЗРВИ VIII/1 (1963) 77–82; A. Xyngopoulos, *Au sujet d'une fresque de l'église Saint-Clément à Ochrid*, ЗРВИ VIII/1 (1963) 301–306; G. Babić, *L'image symbolique de la «Porte fermée» à Saint-Clément d'Ochrid*, in: *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples*, Paris 1968, 145–151.



Сл. 11. Фреске на своду и у горњим деловима зидова ђаконикона (фотографија: Иван М. Ђорђевић)
Fig. 11. The diakonikon. The wall paintings on the vault and the upper parts of the walls (photo: Ivan M. Djordjević)

нинских схватања, упоредо са наступом протопалеологовских тенденција чији је репрезент сликарство Богородице Перивлепте у Охриду. Скоро истих година, као савременици, стварали су мајстори у Светом Јовану Канео, Светом Николи и Светим арханђелима у Прилепу, а нешто раније у Манастиру у Мариову и Струги, где се јавља и име предводника ових зографа, ђакона Јована, референдара архиепископије, који је као оперативно лице охридског црквеног врха утицао на уметност целог региона.[26]

[26] Ф. Баришић, *Два грчка натписа из Манастира и из Струге*, ЗРВИ VIII/2 (1964) 17–18; Ц. Грозданов, *Појава и продор портрета Климента Охридског у средњовековној уметности*, ЗЛУМС 3 (1967) 58–63; Ђурић, *Византијске фреске*, 16–17.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

G. Babić, *L'image symbolique de la «Porte fermée» à Saint-Clément d'Ochrid*, in: *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples*, Paris 1968, 145–151.

С. В. Булгаков, *Настольная книга*, Харьков 1900, 453–455, 461–462 (S. V. Bulgakov, *Nastol'naja kniga*, Har'kov 1900, 453–455, 461–462).

O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, 116, 160.

S. Der Nersessian, *Le lit de Salamon*, ZRVI VIII/1 (1963) 77–82.

S. Dufrenne, *Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du début du XIV^e siècle*, in: *Vizantijska umetnost početkom XIV veka*, Beograd 1978, 34.

В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 133 (V. J. Djurić, *Sopoćani*, Beograd 1963, 133).

В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 186–187 (V. J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1975, 186–187).

М. Глигоријевић-Максимовић, *Особености хагиографских циклуса у српском и византијском сликарству XIII века*, ЗРВИ 37 (Београд 1998) 161 [M. Gligorijević-Maksimović, *Osobenosti hagiografskih ciklusa u srpskom i vizantijskom slikarstvu XIII veka*, ZRVI 37 (Beograd 1998) 161].

A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte (Monza, Bobbio)*, Paris 1958, 52.

Ц. Грозданов, *Циклусот на животот на Богородица во црквата Свети Климент во Охрид* (прв дел), Прилози (Македонска академија на науките и уметностите. Одделение за општествени науки) 26/2 (1995) 41–60 [C. Grozdanov, *Ciklusot na životot na Bogorodica vo crkvata Sveti Kliment vo Ohrid* (prv del), Prilozi (Makedonska akademija na naukite i umetnostite. Oddelenie za opštestveni nauki) 26/2 (1995) 41–60].

Ц. Грозданов, *Илустрација химни Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 41–42 (C. Grozdanov, *Ilustracija himni Bogorodičinog akatista u crkvi Bogorodice Perivlepte u Ohridu*, in: *Zbornik Svetozara Radojčića*, Beograd 1969, 41–42).

Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 84 (C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980, 84).

Ц. Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 84–102 (C. Grozdanov, *Studii za ohridskiot živopis*, Skopje 1990, 84–102).

Ц. Грозданов, *Визијата на Петар Александриски во живописот на Богородица Перивлепта (Св. Климент) во Охрид*, in: idem, *Студии за охридскиот живопис*, 102–107 [C. Grozdanov, *Vizijata na Petar Aleksandriski vo živopisot na Bogorodica Perivlepta (Sv. Kliment) vo Ohrid*, in: idem, *Studii za ohridskiot živopis*, 102–107].

L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975, 105–106.

Хризостом Столић Хиландарац, *Православни светачник. Месецослов светих*, 1, Београд 1988, 199–201, 212–213 (Hrizostom Stolić Hilandarac, *Pravoslavni svetačnik. Mesecoslov svetih*, 1, Beograd 1988, 199–201, 212–213).

Д. Коцо, П. Миљковиќ-Пепек, *Манастир*, Скопје 1958, 61 (D. Koco, P. Miljković-Pepek, *Manastir*, Skopje 1958, 61).

Д. Ќорнаков, *По конзерваторските работи во црквата св. Богородица Перивлептос (Св. Климент) во Охрид*, Културно наследство 2 (1969) 73–89 [D. Ćornakov, *Po konzervatorskite raboti vo crkvata sv. Bogorodica Perivleptos (Sv. Kliment) vo Ohrid*, Kulturno nasledstvo 2 (1969) 73–89].

J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1964.

В. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, 46–48 (V. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kievskoj*, Moskva 1960, 46–48).

V. Lazarev, *Nouvelles découvertes dans la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev*, Byzantinoslavica 19/1 (1958) 89, 92.

В. Лазарев, *Живопис XI–XII веков в Македонии*, in: XII^e Congrès international des études byzantines, Rapports, Beograd–Ohrid 1961 (V. Lazarev, *Živopis XI–XII vekov v Makedonii*, in: XII^e Congrès international des études byzantines, Rapports, Beograd–Ohrid 1961).

М. Медић, *Стари сликарски приручници*, Београд 2002–2005, II, 531; III, 2005, 235 (M. Medić, *Stari slikarski priručnici*, Beograd 2002–2005, II, 531; III, 2005, 235).

П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967 (P. Miljković-Pepek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967).

J. Поповић, *Догматика православне цркве*, 1, Београд 1980, 332–333 (J. Popović, *Dogmatika pravoslavne crkve*, 1, Beograd 1980, 332–333).
J. Радовановић, *Руно Гедеоново у српском средњовековном сликарству*, in: idem, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 83–89 (J. Radovanović, *Runo Gedeonovo u srpskom srednjovekovnom slikarstvu*, in: idem, *Ikonografska istraživanja srpskog slikarstva XIII i XIV veka*, Beograd 1988, 83–89).
С. Радојчић, *Једна сликарска школа из друге половине XV века*, ЗЛУМС 1 (1965) 77 [S. Radojčić, *Jedna slikarska škola iz druge polovine XV veka*, ZLUMS 1 (1965) 77].
С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, ЗРВИ $VIII_2$ (1964) 362 [S. Radojčić, *Prilozi za istoriju najstarijeg ohridskog slikarstva*, ZRVI $VIII_2$ (1964) 362].
М. Скабалланович, *Христианские праздники*, 4, Киев 1916, 48–58 (M. Skaballanovič, *Hristıanskie prazdniki*, 4, Kiev 1916, 48–58).
M. Stoyanova, *Le cycle de la vie de Saint Jean-Baptiste dans l'Orient chretien*, Venise 1990, 105–107.
Ф. Шмит, *Кахриэ-джами*, I, София 1906, 67 (F. Šmit, *Kahriè-džami*, I, Sofija 1906, 67).
P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, I, 49; II, 59.
T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, Paris 1977, 167–168.
Д. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству*, ЗРВИ 37 (1998) 124 [D. Vojvodić, *O likovima starozavetnih prvosveštenika u vizantijskom zidnom slikarstvu*, ZRVI 37 (1998) 124].
A. Xyngopoulos, *Au sujet d'une fresque de l'église Saint-Clément à Ochrid*, ZRVI VIII/1 (1963) 301–306.
N. Zarras, *The Iconographical Cycle of the Eothina Gospel Pericopes in Churches from the Reign of King Milutin*, Zograf 31 (2006–2007) 100.

On the conceptual and thematic foundations of the fresco paintings in the *diaconicon* of the Church of Virgin Peribleptos in Ohrid

Cvetan Grozdanov

The author believes that the themes referring to St. John the Precursor and the Virgin in the *diaconicon* of the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid were painted in keeping with the dogmatic belief in the incarnation of the Saviour. He therefore claims that the paintings in the *diaconicon* are not dedicated to the Precursor's life — in this set of paintings, only two compositions are directly related to the Precursor (the *Annunciation to Zacharias* and the *Birth of John the Forunner*). However, the same space also contains the first three compositions of the big cycle of paintings depicting Mary's childhood and youth. There are also the paintings *The Three Young Men in the Fiery Furnace* and *The Meeting of Mary and Elizabeth*. The reason why a bust of the righteous Gideon is painted at the entrance to the *diaconicon* beneath the figures of Jacob's sons is that Gideon's vision about dew on a fleece is a prefiguration of Mary and the birth of Christ. The recently identified figure of the prophet Elijah is also published in this article for the first time.

Култ Богородице *Ζωοδόχος πηγή* и његов одјек у сликарству у доба Палеолога*

Татјана Стародубцев**

Академија уметности у Новом Саду

UDC 75.033.2:271.2–312.47
DOI 10.2298/ZOG0933101S
Оригиналан научни рад

У раду се разматра питање утицаја који су култ и новоустановљена служба светилишта Богородице „Ζωοδόχος πηγή“ покрај Цариграда имали на уобличавање особене представе Мајке Божје у доба Палеолога, како у Ромејском царству тако и у другим источнохришћанским земљама.

Кључне речи: Богородица, Ζωοδόχος πηγή, Цариград, култ, служба, византијско сликарство, иконографија

The cult of the Virgin Ζωοδόχος πηγή and its reflection in the painting of the Palaiologan era

The paper discusses the ways in which the miraculous cult and newly established liturgy of the shrine of the Virgin "Ζωοδόχος πηγή" near Constantinople influenced the formation of a specific presentation of the Mother of God in the Palaiologan era, both in the Byzantine Empire, and in the Eastern Christian lands where the liturgy was not performed in the Greek language.

Keywords: Virgin, Ζωοδόχος πηγή, Constantinople, cult, akolouthia, Byzantine painting, iconography

Представе Богородице чији изглед указује да су настале под утицајем култа што се развијао у светилишту покрај Цариграда које је временом добило име Ζωοδόχος πηγή одавно су привукле пажњу истраживача. О њима је писао већ Никодим Кондаков у свом обимном делу о иконографији Мајке Божје.[1] Потом су посебне студије том типу Богородице посветили Дејан Медаковић, који је проучавао представе у српској уметности,[2] Тања Велманс, у оквиру истаживања иконографије „Извора живота“ у позновизантијској традицији,[3] и Димитриос Палас, који је извршио иконографску анализу, запазио три основна обрасца слике и размотрио развој теме.[4] Приликом одржавања научног скупа посвећеног архиепископу Данилу II, 1987. године, нарочиту пажњу представи Мајке Божје над улазом у цркву Богородице Одигитрије у Пећи и њеном изгледу, у коме су препознали одјек култа цариградског светилишта, посветили су Срђан Ђурић, Бранислав Тодић и Гордана Бабић.[5] Затим су представе тог типа Богородице посебно истраживали Мирјана Татић-Ђурић и Јанко Магловски. М. Татић-Ђурић је разматрала слику Мајке Божје „Извора живота“ и њену поруку, особито обративши пажњу на култове светих вода и њихово порекло,[6] док је J. Магловски издвојио три различита начина приказивања и поставио питање одговарајућег назива иконографског типа и његовог значења.[7] Недавно је и Весна Милановић анализирала фреску над улазом у цркву Богородице Одигитрије у Пећи. Минуциозно је проучила сваки њен детаљ, указала на сродне примере и, веома аргументовано, коренито изменила поглед на значење представа таквог изгледа.[8] Готово у исто време Наталија Тетерјатњиков поставила је питање прецизнијег одређивања времена у којем је слика Богородице Ζωοδόχος πηγή уобличена. Упитала се, такође, зашто представе носе поједина обележја Влахернитисе и зашто се, с друге стране, међусобно разликују у појединим детаљима.[9] Родиники Ецеоглу размотрила је, најзад, на

* Овај рад је настао у оквиру истраживања на пројекту *Српска и византијска уметност у позном средњем веку*, који финансијски подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије (бр. 147019).

** Татјана Стародубцев (tstarodu@f.bg.ac.rs).

[1] Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери, II*, Петроград 1915, 372–377.

[2] Д. Медаковић, *Богородица „Живоносни источник“ у српској уметности*, ЗРВИ 5 (1958) 203–217.

[3] T. Velmans, *L'iconographie de la „Fontaine de vie“ dans la tradition byzantine à la fin du Moyen âge*, in: *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris 1968, 123–124, 128–134.

[4] Д. И. Палас, *Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος πηγή. Εἰκονογραφική ανάλυση και ιστορία του θέματος*, Ἀρχαιολογικόν Δελτίον 26 (1971) μέρος Α', Атина 1973, 201–224.

[5] С. Ђурић, *Портрет Данила II изнад улаза у Богородичину цркву у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба. Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, децембар 1987*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1991 (даље: *Данило II*) 347–348, 351 (Ђурић издваја три основна рана обрасца приказивања поменутог типа Мајке Божје); Б. Тодић, *Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи*, in: *Данило II*, 361, 362: Г. Бабић, *Литургијске теме на фрескама у Богорогичиној цркви у Пећи*, in: *Данило II*, 382–384. Истом приликом, на поменуту представу и њено значење осврнула се и М. Татић-Ђурић, *Богородица у делу архиепископа Данила II*, in: *Данило II*, 399–402, 405–407.

[6] M. Tatić-Đurić, *Image et message de la Théotokos „Source de vie“*, Association internationale d'études du sud-est européen, Bulletin XIX–XXIII/1–2 (1993) 31–47, за слична разматрања cf. А. В. Поповић, *Богородица Ζωοδόχος πηγή: од Мајке Богова до Мајке Божје*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Крушевац 10–13. мај 2000, ed. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 107–115.

[7] J. Магловски, *Богородица Живоносни источник. Драгуљи једне касно и поствизантијске теме*, ЗЛУМС 32–33 (2003) 183–191. Његова подела на три типа (*ibid*., 185) на први поглед готово да се не разликује од оне коју је предложио С. Ђурић (С. Ђурић, *Портрет*, 351), али нијансе које се појављују веома су значајне у семантичкој равни представа.

[8] В. Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву архиепископа Данила II у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 141–163.

[9] N. Teteriatnikov, *The image of the Virgin Zoodochos Pege: two questions concerning its origin*, in: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005, 225–233.



Сл. 1. Богородица с Христом, анђелима, Јоакимом и Аном. Црква Богородице Одигитрије у Мистри (према: Images of the Mother of God)
Fig. 1. The Virgin and the Christ Child with two angels, St. Joachim and St. Anne. The Church of the Virgin Hodegetria in Mistra (after: Images of the Mother of God)

основу сликâ сачуваних у Мистри, прихватање култа Богородице *Ζωοδόχος πηγή* и његов значај и значење у иконографским програмима цркава у том граду.[10]

Већ су први истраживачи иконографског типа Богородице *Ζωοδόχος πηγή* указали да се две такве представе налазе у Мистри, обе у манастиру Вронтохиону. Једна је насликана у припрати цркве Афендико (између 1313. и 1322), а друга у олтару југоисточног параклиса храма Светих Теодора (око 1400).[11] Потом су у истраживања укључене и представе Богородице у припратама цркава Св. арханђела Михаила у Леснову (1349) и Вазнесења у Раваници (око 1387),[12] затим оне над улазом у храм Богородице Одигитрије у Пећи (након 1331),[13] у аркосолијуму гроба деспота Димитрија у нартексу цариградске Хоре (око 1340),[14] у олтарским апсидама Малих светих врача у Охриду (четврта деценија XIV века), Светог Николе у Псачи (1365–1371) и цркве Успења у Аливери на Евбеји (1393),[15] а касније је истој групи представа придодат и лик Мајке Божје у ђаконикону охридске Богородице Перивлепте (1294/1295).[16] Међутим, као што је већ речено, недавно је В. Милановић, уз обимну грађу и убедљиву аргументацију, јасно указала да представе у олтарским просторима цркава Богородице Перивлепте и Малих светих врача у Охриду, Светог Николе у Псачи и Успења у Аливери на Евбеји, као и у храмовима Светог Николе του Τζώτζα и Светог Алипија у Касторији (XIV век и прва половина XV века), на које је упозорила, једнако као и она над улазом у цркву Богородице Одигитрије у Пећи, не припадају овом иконографском типу Мајке Божје.[17] Недуго затим Н. Тетерјатњиков придодала је већ познатим примерима представу у цркви Успења у селу Волотову код Новгорода (1363 — око 1390).[18]

У светлу нових сазнања, испоставља се да се група представа Богородице типа који разматрамо, насталих у доба Палеолога, своди на неколико сачуваних примера. То би биле представе у припрати цркве Афендико у Мистри (сл. 1), у аркосолијуму гроба деспота Димитрија у нартексу цариградске Хоре (сл. 2), у припратама храмова Св. арханђела Михила у Леснову (сл. 3) и Вазнесења у Раваници (сл. 4), на западном зиду цркве Успења у Волотову (сл. 5) и у олтару југоисточног параклиса храма Светих Теодора у Мистри (сл. 6).

[10] R. Etzeoglu, *The cult of the Virgin Zoodochos Pege at Mistra*, in: *Images of the Mother of God*, 239–245.

[11] Cf., на пример, Кондаков, *Иконография Богоматери, II*, 375; Медаковић, *Богородица „Живоносни источник"*, 209; Velmans, *L'iconographie*, 128; Палас, *Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος πηγή*, 202, 203, 205, 206. Већ од најранијих истраживања редовно се помиње и представа у Српском минхенском псалтиру (последња четвртина XIV века), односно у његовој београдској копији из времена патријарха Пајсија (1614–1648), којом се, на fol. 259r, илуструје једанаести икос Богородичиног акатиста [Кондаков, *Иконография Богоматери, II*, 375; Медаковић, *Богородица „Живоносни источник"*, 207 и сл. 2; Velmans, *L'iconographie*, 131 и fig. 9; Палас, *Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος πηγή*, 206–207; С. Ђурић, *Портрет*, 348 и нап. 47; Tatić-Đurić, *Image et message*, 46–47, cf. М. Харисијадис, *Београдски псалтир*, Годишњак града Београда XIX (1972) 244–245, сл. 35]. Колега др Зоран Ракић љубазно нас је обавестио да су у Минхенском српском псалтиру још у време патријарха Пајсија недостајали листови 220 и 221. Патријарх је дао да се ти листови испишу одговарајућим стиховима Акатиста и унесу у стари кодекс, али није дао да се израде илустрације уз њих, а управо су ту стихови једанаестог икоса. Проистиче, дакле, да поменута представа постоји само у београдској копији псалтира, насталој у XVII веку.

[12] Cf., на пример, Медаковић, *Богородица „Живоносни источник"*, 205, 206; Velmans, *L'iconographie*, 131, 132; G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969, 84.

[13] Cf., на пример, Velmans, *L'iconographie*, 130; С. Ђурић, *Портрет*, 347–348, 351; Тодић, *Иконографски програм*, 361–362; Бабић, *Литургијске теме*, 382–384; Татић-Ђурић, *Богородица у делу архиепископа Данила II*, 399–402, 405–407.

[14] Cf., на пример, Velmans, *L'iconographie*, 132; Палас, *Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος πηγή*, 203, 205, 206; К. Калокирис, *Ἡ Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δυσέως*, Солун 1972, 204.

[15] Velmans, *L'iconographie*, 130–131.

[16] Ђурић, *Портрет*, 351, нап. 75; Бабић, *Литургијске теме*, 383 и нап. 37.

[17] Cf. Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 141–163.

[18] Teteriatnikov, *The image of the Virgin Zoodochos Pege*, 229. За ову слику и за различита датовања настанка живописа у храму cf. М. В. Алпатов, *Фрески церкви Успения на Волотовом Поле*, Москва 1977, 11, Т. 83, сх. 4; Л. И. Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков*, Москва 1987, 495, 497–498; Г. И. Вздорнов, *Фрески церкви Успения на Волотовом Поле близ Новгорода*, Москва 1989, 52–54, 95, бр. 168, сл. 168/1, 168/2. Међутим, Н. Тетерјатњиков (Teteriatnikov, *The image of the Virgin Zoodochos Pege*, 229) наводи и представу Богородице у цркви Спаса Преображења у Новгороду (1378) која не припада истом иконографском типу. О тој представи cf. Г. И. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде*, Москва 1976, 128–129, ил. 117, 118; idem, *Феофан Грек. Творческое наследие*, Москва 1983, 78, сл. I.72. У литератури се често помиње да се мотив Ζωοδόχος πηγή појављује и у сцени Благовести у малој цркви



Сл. 2. Богородица. Аркосолијум гроба десйоша Димишрија у йрийраши цркве манасшира Хоре у Цариграду (йрема: Underwood, The Kariye Djami)
Fig. 2. The Virgin. The arcosolium tomb of the despotes Demetrios. The Church of the Chora Monastery, Constantinople, the narthex (after: Underwood, The Kariye Djami)

* * *

Пре но што размотримо представе Богородице типа *Ζωοδόχος πηγή*, требало би указати на основна сазнања о светилишту за које се он везује. Истраживања култног места Мајке Божје које се налазило покрај Цариграда започета су крајем XIX века.[19] Захваљујући очуваним писаним изворима, о његовој дугој повести постоје прилично обимна сазнања. Светилиште Богородице „од Извора" (τῆς Θεοτόκου τῆς Πηγῆς), како се првобитно звало, настало је још у V или VI столећу, за владе цара Лава I (457–474) или Јустинијана (527–565).[20] Славу је стекло

Светог Јована у Мистри, осликаној око 1370–1375; cf. Палас, *Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος πηγή*, 208–211, Σχέδ. 2, πίν. 47α–β; Н. Драндакис, *Ὁ Ἀι-Γιαννάκης του Μυστρά*, Δελτίον ΧΑΕ 14 (1987–1988) 64, 66, 72; Etzeoglu, *The cult*, 244–245, Fig. 20.8. Објављене фотографије и један сумарни цртеж не пружају, међутим, довољно основе да се запазе детаљи. У средини композиције види се четвороугаони базен над којим су се надвиле три особе које пију воду или њом умивају лице и главу, а из средине тог базена излази стуб на коме почива проширење кружне основе са облим дном. Фреска је у горњем делу веома пострадала и нема никаквих трагова који би наговестили да се ту налазила представа Богородице или Мајке Божје са малим Христом (cf. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, fig. 77). Описана сцена захтева посебно истраживање које излази из оквира овог рада. Ипак, вреди подсетити да се понекад у представама Благовести појављују базени с водом различитих облика праћени разнородним детаљима, чије се порекло, веома оправдано, у науци препознаје у речима из Протојеванђеља Јаковљевог, cf. D. Mouriki, *The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus*, in: *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, ed. I. Hutter, Wien 1984, 180–181; М. Аспра-Вардаваки, М. Емануел, *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Атина 2005, 91–95, нарочито 94.

[19] S. Bénay, *Le monastère de la Source*, Échos d'Orient III (1899–1900) 223–228, 295–300, са старијом нама недоступном литературом; Кондаков, *Иконография Богоматери, II*, 372–373; J. Ebersolt, *Sanctuires de Byzance. Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*, Paris 1921, 61–66; R. Janin, *La géographie ecclesiastique de l'empire byzantin, première partie, Le siège de Constantinople et le patriarcat œcumenique, III*: *Les églises et les monastères*, Paris 1953, 232–237; C. Harissiadis, *La fête de la Source Vivifiante (Que l'on nomme en grec: „Ἑορτὴ τῆς Ζωοδόχου πηγῆς")*, in: *La Mère de Jésus-Christ et la communion des saints dans la liturgie*, Conférences Saint-Serge XXXIIe semaine d'études liturgiques, Paris, 25–28 juin 1985, Roma 1986, 104–109. О доцнијој историји манастира, о податку по којем је 1547. забележено да он више не постоји, о обнови култа 1727. године и подизању нове цркве која је освећена 1835. године cf. Bénay, *op. cit.*, 296–297; Janin, *La géographie*, 235; Harissiadis, *op. cit.*, 106–107; A. McDavid, A. Ricci, *The Monastery of the Life-Giving Spring (Zoodochos Pege)*, in: *Egeria. Mediterranean Medieval Places of Pilgrimage Network for the Documentation, Preservation and Enhancement of Monuments in the Euromediterranean Area*, ed. M. Kazakou, V. Skoilas, Athens 2008, 180–181. О данашњем стању светилишта cf. *ibid.*, 181.

[20] Предање, забележено прилично позно, приписује оснивање првог светилишта цару Лаву I, док Прокопије казује да је цар Јустинијан сазидао на истом месту велику цркву наткриљену куполом. Стога се обично предпоставља да је светилиште основано у V и обновљено у VI веку. Cf. Кондаков, *Иконография Богоматери, II*, 372, 373; Harissiadis, *op. cit.*, 104–105; А.-М. Тэлбот, *Чудотворные образы в Константинопольском храме „Живоносного источника"*, in: *Чудотворная*



Сл. 3. Богородица. Црква Све̄тог арханђела Михаила у Леснову (ӣрема: Габелић, Манасӣир Лесново)
Fig. 3. The Virgin. The Church of the Holy Archangel Michael in the Monastery of Lesnovo (after: Gabelić, Manastir Lesnovo)

због бројних исцељења која су се током многих столећа дешавала на извору чудотворне воде над којим је била подигнута нарочита подземна просторија. Ту су многи нашли лек за своје болести, од царева и чланова владарске породице, преко високих црквених и државних достојанственика, монаха и свештеника, до обичног пука.[21] Писани извори сведоче да су га из различитих разлога и побуда обдаривали и обнављали многи ромејски василевси.[22] Иако смештено изван градских зидина, на један

икона в Византии и древней Руси, red. А. М. Лидов, Москва 1996, 117–118; eadem, *Two Accounts of Miracles at the Pege Shrine in Constantinople*, Travaux et mémoires 14 (2002) 605–606. Ипак, постоје веома оправдане претпоставке да је прича о цару Лаву I заснована на легенди и да је светилиште основао Јустинијан. Cf. Bénay, *op. cit.*, 295; Janin, *La géographie*, 232–233 (не искључује ни прву могућност); Поповић, *Богородица Ζωοδόχος πηγή*, 114; Etzeoglu, *The cult*, 239; Ch. Angelidi, T. Papamastorakis, *Picturing the spiritual protector, from Blachernitissa to Hodegetria*, in: *Images of the Mother of God*, 209. По Еберсолу, Јустинијан није подигао нову цркву уместо старе, већ је покрај првог саградио други храм (Ebersolt, *Sanctuires*, 63–64).

[21] Многобројна чуда која су се збила од времена оснивања светилишта до обнове у доба Андроника II Палеолога наведена су у очуваним писаним изворима. Непознати писац из средине X века, који је живео у време владавине цара Константина VII Порфирогенита (945–959) или његовог сина Романа II (959–963), саставио је компилацију, која се у науци обично назива *Miracula*. У њој је набројано 47 чуда што су се догодила од V до X века. Cf. Talbot, *Two Accounts*, 607–608. Поменути спис објављен је у: *Acta Sanctorum Novembris, tomus III*, Bruxellis 1910, 877A–889D. О њему v. A.-M. Talbot, *The Anonymous Miracula of the Pege Shrine in Constantinople*, Palaeoslavica 10/2 (2002) 223–235 (нама недоступно). У XI и XII веку, који представљају прилично тамно доба славног цариградског манастира, забележено је само неколико исцељења. Cf. Talbot, *Two Accounts*, 608–609; Bénay, *op. cit.*, 295; Janin, *La géographie*, 234. Током латинске власти у Цариграду, када су манастир преузели римокатолички монаси, вода са извора престала је да буде чудотворна, што се наставило и током владавине Михаила VIII Палеолога, који је водио унионистичку политику према западној цркви. Cf. Janin, *La géographie*, 234; A.-M. Talbot, *Epigrams of Manuel Philes on the Theotokos tes Peges and Its Art*, DOP 48 (1994) 135; eadem, *Чудотворные образы*, 118; eadem, *Two Accounts*, 609. Када је Андроник II Палеолог дошао на престо и одбацио политику уједињења цркава, Богородица је показала своју наклоност тиме што је повратила чудотворну моћ воде у светилишту. Cf. Talbot, *Epigrams*, 135–136; eadem, *Чудотворные образы*, 118; eadem, *Two Accounts*, 609: за црквену политику Андроника II опширније: A. E. Laiou, *Constantinople and the Latins. The Foreign Policy of Andronicus II. 1282–1328*, Cambridge Mass. 1972, 36; D. M. Nicol, *The Last Centuries of Byzantium, 1261–1453*, Cambridge 1993², 93–106, нарочито 94–96. Између 1308. и 1320. године Нићифор Калист Ксантопул, писац службе главног празника светилишта, прерадио је и проширио спис анонимног писца из средине X века и у свом саставу, који се у науци обично назива Слово (*Logos*), описао је многа чудотворна исцељења и додао 15 чуда која су се догодила у његово време. Cf. Talbot, *Epigrams*, 135–136 и нап. 3; eadem, *Чудотворные образы*, 117, 121 (између 1306. и 1328); eadem, *Two Accounts*, 609–615; Etzeoglu, *The cult*, 239. Ксантопулов спис, објављен је у тешко доступном издању: A. Памперис, *Νικηφόρου Καλλίστου τοῦ Ξανθοπούλου περὶ συστάσεως τοῦ σεβασμίου οἴκου τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει Ζωοδόχου Πηγῆς, καὶ τῶν ἐν αὐτῷ ὑπερφυῶς τελεσθέντων θαυμάτων*, Лајпциг 1802. Негде у исто време, и Манојло Фил саставио је бројне епиграме у част исцељења у светилишту (cf. Talbot, *Epigrams*, 135–165). Нићифор Григора и Јован Кантакузин описали су како је доцније, 1330. године, исцељен цар Андроник III. Пошто је лежао тешко болестан у Дидимотици, чудотворном водом помазан је по глави (према Григори), односно попио је воду и помазао се њом (према Кантакузину). Кантакузин наводи и то да је цар, када се вратио у Цариград, одмах отишао у светилиште да изрази захвалност (*Nicephori Gregorae Byzantina Historia, graece et latine*, I, red. L. Schopen, Bonn 1829, 442; *Ioannis Cantacuzenis eximperatoris historiarum libri IV, graece et latine*, I, red. L. Schopen, Bonn 1828, 409–410, 426–427, cf. и Talbot, *Epigrams*, 138).

[22] О обновама манастира под царицом Ирином (797–802) и Константином VI, Василијем I Македонцем (867–886) и Лавом VI Мудрим (886–912) cf. Bénay, *op. cit.*, 226–227; Ebersolt, *Sanctuires*, 64; Janin, *La géographie*, 233–234; Harissiadis, *op. cit.*, 105–106. Cf. и C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453, Sources and Documents*,



Сл. 4. Богородица с Хрисӣом. Црква Вазнесења Хрисӣовог у Раваници
Fig. 4. The Virgin and the Christ Child. The Church of the Ascension in the Monastery of Ravanica

стадиј од Врата од Извора (Πύλη τῆς Πηγῆς), познатијих по доцнијем називу Силимвријска врата (Πύλη τῆς Σηλυβρίας),[23] оно је ипак редовно посећивано. У њему се, штавише, налазила и палата царева, који су са свечаном свитом ту одлазили бар једном у години, да прославе празник Вазнесења.[24]

Како сведочи Константин VII Порфирогенит (913–959) у првој књизи о церемонијама византијског двора, цар би на Спасовдан стизао у атријум и потом у припрату Богородичиног храма, где би сачекао патријарха. Њих двојица би свечано ушли у цркву, наставили до амвона и царских двери, да би затим у олтару свршили уобичајене радње. Цар би поставио своје дарове на часну трпезу, изишао из светилишта и попео се у катихумену, где се налазила мала просторија (στενὸς τρίκλινος) коју је користио после литургије. Била је ту и друга просторија (κοιτών), намењена искључиво за василевса. За време свечаног обеда представници Зелених и Плавих налазили су се у атријуму, а акламације током процесије која би потом уследила својом би садржином углавном прослављале Богородицу и тек би се у трећем и последњем делу односиле на Вазнесење.[25] Описани обичај наставио је да

Englewood Cliffs 1972, 192, 201–202, 205–206. За синаксар празника v. **Трıωдь цвѣтнаѧ, въ Москвѣ** 1847, к҃дv.

[23] Кондаков, *Иконография Богоматери, II*, 372; Палас, *Ἡ θεοτόκος Ζωοδόχος πηγή*, 201. За називе градске капије поред које се светилиште налазило v. R. Janin, *Constantinople byzantine, développement urbain et répertoire topographique*, Paris 1950, 257.

[24] *Constantin VII Porphyrogénète, Le livre des cérémonies, Commentaire, tome I, Livre I: chapitre 1–46 (37)*, red. A. Vogt, Paris 1935, 87 (у коментарима Вогт помиње да је ту палату изградио цар Василије I Македонац). R. Janin (*Constantinople*, 137–141, 413, 423) установио је да су се у околини Цариграда налазиле две палате сличног имена, она у близини Силимвријских врата (τῆς Πηγῆς), која је одавно постојала, и друга у пределу званом Извори (τῶν Πηγῶν, предео αἱ Πηγαὶ) преко Златног рога, где је Василије I подигао летњиковац. Ж. Еберсол (Ebersolt, *Sanctuires*, 61) наглашава значај тог манастира речима да Богородица у Влахернама и Халкопратијска нису била једина светилишта Мајке Божје где би се обрео двор, да је црква Богородице „од Извора" (ναὸς τῆς Θεοτόκου τῆς Πηγῆς) била место где се често ишло на ходочашће и да су цареви тамо одлазили са свечаном свитом бар једном у години, на празник Вазнесења. С друге стране, Р. Жанен (Janin, *Constantinople*, 141) наводи да Нићифор Григора и Георгије Сфранцес казују да је деспот Андроник Палеолог изненадио оца Јована V и брата Манојла у палати „од извора" и тако их заробио, те да је након тога палата била тешко оштећена или уништена. Међутим, на наведеним странама Григориног списа уопште се не описује тај догађај, док се, што се другог текста тиче, он помиње, али у прилично непоузданом каснијем Псеудо-Сфранцесовом саставу (cf. ново издање: *Georgios Sphrantzes Memorii 1401–1477. În anexă pseudo-Phrantzes: Macarie Melissenos. Cronica 1258–1481*, ed. V. Grecu, Bucureşti 1966, 196.10–11). За најновија сазнања о побуни 1376, када је Андроник ушао у Цариград и заробио оца и брата, v. Р. Радић, *Време Јована V Палеолога*, Београд 1993, 386–387.

[25] *Constantini Porphyrogeneti imperatoris De Ceremoniis aulae byzantinae libri duo. Grecae et latinae*, I, red. J. J. Reiske, Bonn 1829, 774–775 (Књига II, 52). За целокупан церемонијал, са тумачењима, v. *Constantin VII Porphyrogénète, Le livre des cérémonies, tome I, Livre I: chapitres 1–46 (37)*, red. A. Vogt, Paris 1935, 50–53, 101–105; *Constantin VII Porphyrogénète, Le livre des cérémonies, Commentaire I*, 87, 129–130 (Књига I, 8, 18). Вогт претпоставља да је овде реч о обичају насталом у IX веку, у време владавине Михаила III (842–867), с тим што је ритуал који је описан у глави 18 можда састављен за владавине Василија I (867–886); он је на старом ходочасничком месту подигао лењиковац (*ibid*., 129). За тај обичај v. и J. Ebersolt, *Le Grand palais de Constantinople et le Livre des cérémonies*, Paris 1910, 187; idem, *Sanctuires*, 61–62; Janin, *La géographie*, 234; Л. Мирковић, *О иконографији мозаика изнад царских враӣа у нарӣексу цркве Св. Софије у Цариграду*, in: idem, *Иконографске сӣудије*, Нови Сад 1974, 203. Типик Велике цркве сведочи да се у X веку празник Вазнесења славио у Великој цркви и у свим храмовима, cf. J. Mateos, *Le Typicon de la Grande église. Ms. Saint-Croix no. 40, Xe siècle*, II, Roma 1963, 126–129, нарочито 126, 127. У истом типику забележено је да се 8. јануара, између осталог, прославља сабор „свете владичице наше Богородице од Извора", а 9. јула освећење храма „владичице наше Богородице од Извора" (оно се не помиње само у рукопису P што се датује у крај IX или почетак X века); наведено је такође да се помен светог Тараха, Прова и Андроника, 12. октобра, врши „у кварту Нарсеса и на Извору" (cf. idem, *Le Typicon de*



Сл. 5. Богородица са Христом. Црква Успења Богородице у Волотову код Новгорода
(према: Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода)
Fig. 5. The Virgin and the Christ Child. The Church of the Dormition of the Virgin in Volotovo near Novgorod
(after: Lifshits, Monumental'naia zhivopis' Novgoroda)

живи и нешто касније. Сачувани су писани извори који казују да је 967. василевс Нићифор II Фока (963–969) провео Спасовдан у Цркви „од Извора".[26]

Порфирогенитове речи сведоче о томе да је присуство цара на служби за празник Вазнесења у светилишту Богородице „од Извора" било део византијског дворског церемонијала најкасније почетком X века.[27] Лав Ђакон (друга половина X века), говорећи о побуни што је избила 967. на Спасовдан, који је те године падао 5. маја, наводи да је *по обичају* (κατὰ τὸ εἰθισμένον) цар (Нићифор II Фока) био у храму изван градских зидина званом Извор, посвећеном Богородици.[28] Приповедајући о истом догађају, прославу Вазнесења на Извору помиње и Јован Скилица (друга половина XI столећа), што понавља, наравно, Георгије Кедрен (XI–XII век).[29] С друге стране, Јован Зонара (прва половина XII столећа) казује да је *по старом обичају* (κατά τι παλαιὸν ἔθος) на један од Господњих празника василевс био у светом храму „од Извора",[30] те постоји мо-

la Grande église, I, 68, 69, 190, 191, 334, 335; за датовање поменутог рукописа cf. *ibid.*, X–XVIII, нарочито XVIII). И у Синаксару цариградске цркве забележена су иста два празника, први као шести и последњи за 8. јануар, а други као трећи и последњи за 9. јул; уписано је и то да се помен мученика који се славе 12. октобра врши у храму Богородице „од Извора" (cf. *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1954², 132/31, 380/3–6, 810/20–23). На свим наведеним местима светилиште се помиње као ἐν τῇ Πηγῇ.

26 То помињу: Лав Ђакон у другој половини X века (*Leonis Diakoni caloënsis Historiae libri decem et liber de velitatione bellica Nicephori Augusti*, red. Ch. B. Hase, Bonn 1828, 64; *Лев Диакон, История*, Москва 1988, 37), Јован Скилица у другој половини XI столећа (*Ioannis Scylitzae Synopsis historiarum, editio princeps*, red. I. Thurn, Berlin 1973, 276) и, према њему, Георгије Кедрен крајем XI или почетком XII века (*Georgius Cedrenus, Ioannis Scylitzae opera,* II, red. I. Bekker, Bonn 1839, 371).

27 *Constantini Porphyrogeneti, I*, 774–775 (Књига II, 52); *Constantin VII Porphyrogénète, Le livre des cérémonies, I*, 102 (Књига I, 18); Ebersolt, *Le Grand palais*, 187.

28 *Leonis Diakoni*, 64; *Лев Диакон*, 37.

29 *Ioannis Scylitzae*, 276; *Georgius Cedrenus*, 371. Не треба искључити могућност да је описани обичај постојао и у другој половини XI века

30 *Ioannis Zonarae Epitomae historiarum libri XVIII, tomus III*, red. M. Pinder, Bonn 1897, 510. Нажалост, Псеудо-Кодин у својој расправи насталој у време савладарства царева Јована V Палеолога и Јована VI Кантакузина (1347–1354) не помиње како се у престоници прослављало Вазнесење, cf. *Pseudo-Kodinos, Traité des offices*, ed J. Verpaux, Paris 1966. Необично је да Псеудо-Кодин у веома концизном и сумарном поглављу о другим празницима на које цар одлази када је присутан у престоници не наводи тако значајан празник као што је Вазнесење (cf. *ibid.*, 242–247, под насловом: Περὶ ἑτέρων διαφόρων ἑορτῶν ἐν αἷς ὁ βασιλεὺς ἀπέρχεται εἰ ενδημῶν τῇ Κωνσταντινοπόλει εὑρίσκται) Он се није славио у палати, а није немогуће да је, након обнове цркве и



Сл. 6. Богородица с Христом и анђелима. Југоисточни параклис цркве Светих Теодора у Мистри (цртеж према: Millet, Mistra)
Fig. 6. The Virgin and the Christ Child with angels. The south-eastern parekklesion of the Church of Sts. Theodore in Mistra (drawing after: Millet, Mistra)

гућност да у његово време цар више није славио Спасовдан у овом манастиру.[31]

Међутим, службу посвећену култу који се ту неговао, односно обновљењу храма Мајке Божје, светилиште је добило тек у доба Палеолога. Празник Богородице Животопријемног источника (Ζωοδόχος πηγή)[32] прославља се на Источни петак, петак Светле седмице, прве по Ускрсу. Установљен је тек у време првих деценија XIV века. Синаксар што се чита на јутрењу после шесте песме канона у наслову казује да је посвећен „пресветој госпођи владичици Богородици Живопријемном источнику“,[33] а уводна реченица у истом саставу бележи да се тога дана празнује обновљење храма Богородице званог Живоносни источник.[34] Писац службе је, као што показује и крајегранесије канона у грчким пентикостарима, Нићифор Калист Ксантопул (око 1265 — око 1335), историчар, писац и песник из византијске престонице, чија дела представљају најзначајнији извор о повести манастира и својствима чудотворне воде.[35]

увођења празника, стари обичај оживљен и да се Спасовдан обележавао у светилишту Богородице Живопријемног источника.

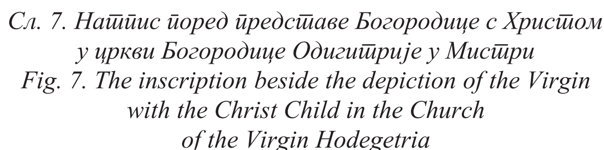
[31] Подсећамо да XI и XII век представљају прилично тамно поглавље у повести манастира, cf. Talbot, *Two Accounts*, 608–609; Bénay, *op. cit*., 295; Janin, *La géographie*, 234.

[32] У штампаним пентикостарима, руским и грчким, наводи се да се прославља Богородица Живопријемни источник, **живопріємныи источникъ** (**Тріωдь цвѣтнаѧ, к҃**[v]), тј. Ζωοδόχος πηγή (*Πεντηκοστάριον*, Venezia 1837, 18). О празнику и, нарочито, о служби v. Harissiadis, *La fête de la Source Vivifiante*, 108–114. Светилиште тек од XIV века, односно од увођења празника и састављања службе, носи назив „Богородица Живопријемни источник“, док је раније помињано као „Извор“, cf. Talbot, *Epigrams*, 136 и нап. 8; eadem, *Чудотворные образы*, 121; eadem, *Two Accounts*, 619; Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 147, 148; Teteriatnikov, *The image of the Virgin Zoodochos Pege*, 225, 228; Etzeoglu, *The cult*, 240.

[33] Cf. **Тріωдь цвѣтнаѧ, к҃д**[r]; *Πεντηκοστάριον*, 22. О установљењу празника v. Bénay, *op. cit*., 228; С. Евстратијадис, *Ἰωάννης ο Κουκουζέλης, ο Μαϊστωρ, και ο χρόνος της ακμής αυτού*, ΕΕΒΣ 14 (1938) 12; Janin, *La géographie*, 237.

[34] **именꙋемагω живоноснагω источника** (**Тріωдь цвѣтнаѧ, к҃д**[r]); τῆς Ζωηφόρου πηγῆς (*Πεντηκοστάριον*, 22). Обнова се везује за повратак чудотворне моћи воде на извору којим је, како се тумачило, Богородица показала наклоност антиунионистичкој политици Андроника II Палеолога, cf. Talbot, *Two Accounts*, 609. Проучавајући поновно писање житија светих у доба Палеолога, када оживљава тај жанр, А. М. Талбот види као важан мотив за њихову појаву обнову храмова који су за владавине крсташа били прилагођени римокатоличком богослужењу; она претпоставља да су многа нова житија старих светитеља настала како би била прочитана на церемонијама освећења цркава и манастира обновљених у време Михаила VIII и Андроника II (cf. A. M. Talbot, *Old Wine in New Bottles: The Rewriting of Saints' Lives in the Paleologan Period*, in: *Twilight of Byzantium*, ed. S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1991, 15–29).

[35] M. Jugie, *Poésies rythmiques de Nicéphore Calliste Xantopoulos*, Byzantion V/1 (1929) 357–390, нарочито 357–358; *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, ed. F. L. Cross, London 1957, 953; H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, 705–706. О времену деловања тог византијског писца v. Ђ.



Сл. 7. Нашйис йоред йредсшаве Богородице с Хрисшом у цркви Богородице Одигишрије у Мисшри
Fig. 7. The inscription beside the depiction of the Virgin with the Christ Child in the Church of the Virgin Hodegetria

Како Ксантопул у уводном делу синаксара јасно показује, на тај дан се празнује обновљење храма и чини памјат чуда која су се догодила.[36] Он говори о оснивању светилишта и о василевсима који су га обнављали, често из захвалности због излечења.[37] Из садржаја синаксара, где су поменути многи ромејски цареви, може се назрети блиска везаност двора за оближњу обитељ. Зато се поставља питање како је новоустановљени празник прослављан у ромејској престоници.

Псеудо-Кодин у свом спису насталом у време савладарства царева Јована V Палеолога и Јована VI Кантакузина (1347–1354), у четвртом поглављу, након што описује празновање Ускрса, приповеда о свечаности што се одвијала у палати петог дана Светле седмице. Патријарх би долазио са архијерејима, црквеним архонтима, архиђаконима и игуманима. Одевен у свечане одежде, ишао би ка цару на престолу. Окадио би василевса, дао кадионицу архиђакону, прилазећи благословио владара и, пошто би разменили целов, стао поред њега. Потом би архијереји, по двојица, прилазили и љубили василевса у руку и у образ, а затим би исто чинили црквени архонти, архимандрити и игумани. Када би се церемонијал свршио, патријарх би изговорио још једну молитву и отишао, а цар би ушао у своју одају.[38]

Свечаност се веома разликује од оне уобичајене за исти дан коју је описао Порфирогенит. У његово доба цар би само приредио свечану вечеру за узванице у Хрисотриклиносу. Тада празник још није био установљен, те је толико велика промена у дворском церемонијалу, која је настала касније, након увођења службе, сасвим логична.[39] Међутим, необично је да Псеудо-Кодин говори о пријему у палати којем присуствује патријарх са пратњом, а не износи назив празника, већ га помиње само као свечаност петог дана после Ускрса. Тог дана јесте се прослављала Богородица *Ζωοδόχος πηγή*, чији је празник уведен у првим деценијама истог столећа, али писац не наводи његов назив. Наведени опис он излаже у четвртом поглављу, посвећеном празницима Господњим, где говори о слављењу оних највећих, од бдења уочи Божића до Воздвижења часнога крста. Опис закључује обичајем благосиљања на двору почетком сваког месеца, уз напомену да су то *празници који се свршавају у йалаши* (ἐν τῷ παλατίῳ τελούμεναι ἑορταί).[40] Псеудо-Кодин не пружа много података о прослављању празника обновљења храма Богородице званог Живоносни источник у ромејској престоници средином XIV века, али се на основу онога што је забележио може уочити да је он веома свечано обележаван *у йалаши* и да је стога свакако био значајан. У двор је тога дана долазио патријарх са свитом, а василевсу и архипастиру су највиши државни и црквени великодостојници одавали почасти, док су архијереји чинили почасну стражу.

Зашто није забележено да се празник Богородице *Ζωοδόχος πηγή* средином XIV столећа славио у матичном манастиру? Можда се одговор на то питање крије у околности што је, по свему судећи, 1329. године цар Андроник III Палеолог поменути манастир предао у ктиторство васељенском патријарху Исаији и што је, након патријархове смрти 1332. године, он постао метох Велике лавре на Светој гори.[41] Тако се култ Богородице Ζωοδόχος πηγή могао даље ширити и из Цариграда и из Велике лавре. У ромејској престоници он је био везан и за манастир у коме су се дешавала исцељења чудотворном водом и за двор, док је на Светој гори Мати Божја са епитетом Ζωοδόχος πηγή вероватно поштована на нешто другачији начин. Зато се намеће питање како су се култ светилишта и њему посвећена аколутија ширили, нарочито

Trifunović, *Hymne de Nicéphore Calliste Xanthopoulos consacré à la Viege, dans la traduction serbe de Makarije de l'année 1382*, Cyrillomethodianum I (1971) 67 (са старијом литературом). Н. Тетерјатњиков (Teteriatnikov, *The image of the Virgin Zoodochos Pege*, 228) претпоставља, на основу писаних сведочанстава, да је Ксантопул саставио службу празника пре но што је завршио Слово у којем је описао чуда, свакако пре 1306, пошто је описао прославу на којој су се окупили бројни верни. О времену писања та два састава v. infra.

36 Cf. **Трїωдь цвѣтнаꙗ**, к҃д^{г}; *Πεντηκοστάριον*, 22.

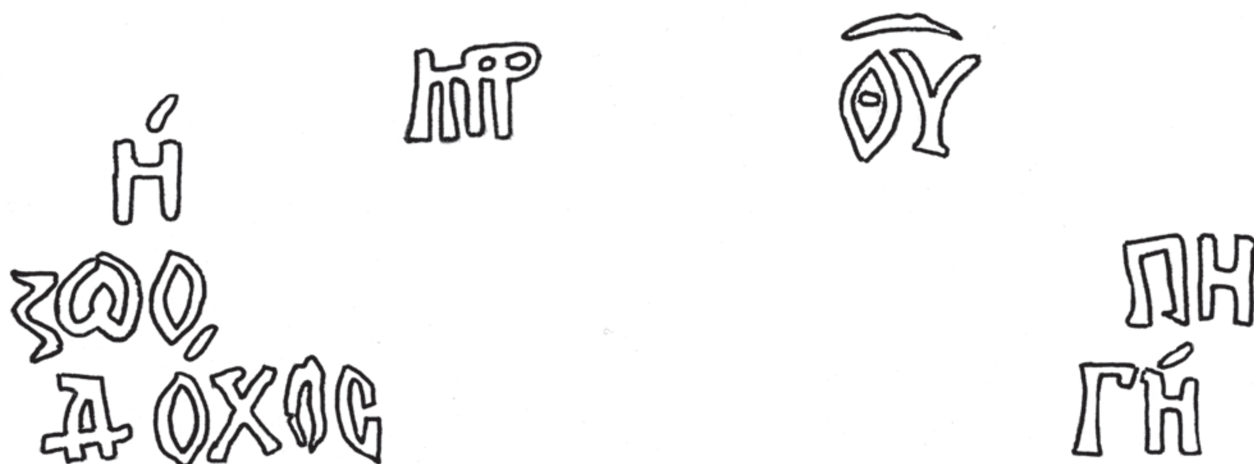
37 Cf. **Трїωдь цвѣтнаꙗ**, к҃д^{v}–к҃е^{г}.

38 *Pseudo-Kodinos*, 238–239.

39 Cf. *Constantin VII Porphyrogénète, Le livre des cérémonies, I*, 24 (15). Типик Велике цркве сведочи да је у X веку тога дана вршен помен апостола Петра и Павла, cf. Mateos, *Le Typicon de la Grande église*, II, 104–107.

40 *Pseudo-Kodinos*, 189–241. У том поглављу говори о великим празницима Господњим које цар прославља у палати. Може се поставити питање да ли је назив празника изостављен јер се не односи на Господа, већ на Мајку Божју. Наслов поглавља гласи: Περὶ τῆς τῶν δεσποτικῶν ἑορτῶν τάξεως καὶ τῶν κατ' αὐτὰς τελουμένων ἐθίμων, а излагање се завршава реченицом Καὶ αὗται εἰσὶν αἱ ἐν τῷ παλατίῳ τελούμεναι ἑορταί.

41 Cf. Bénay, *op. cit.*, 295; Janin, *La géographie*, 234. За повељу из 1329. године v. *Actes de Lavra III, De 1329 à 1555, texte*, éd. P. Lemerle et al., Paris 1979, 9–11. Ту је изнето мишљење да је цар поклонио неки манастир имена Θεοτόκου τῆς Ζωοδόχου, који се налазио у Цариграду, а не покрај престонице. Такође се наводи и то да се ни у једном документу Лавре манастир не назива Ζωοδόχος πηγή. При томе се аутори позивају на Р. Жанена (Janin, *La géographie ecclesiastique*, 225), који, међутим, сматра да би у повељи Лавре могао бити наведен само тај манастир (Janin, *op. cit.*, 234). Према његовом наводу, Е. Гедеон (Е. Гедеон, *Ἡ Ζωοδόχος Πηγή και τα ιερά αυτής προσαρτήματα*, Атина 1886) веровао је да је можда реч о неком другом манастиру, али то, по Жаненовом мишљењу, није много вероватно јер је Лавра поседовала у Цариграду метох под именом Ζωοδόχος πηγή који се може везати једино за то светилиште. Истини за вољу, у четири документа у вези са тим манастиром која су сачувана у Лаври, из 1329, 1344, 1354/1355. и 1367. године, он се помиње обично као Θεοτόκου τῆς Ζωοδόχου или Θεομήτορος τῆς Ζωοδόχου (cf. *Actes de Lavra*, III, 10, 11, 17, 53, 94, 95), али да ли то може бити ваљан аргумент за одбацивање изједначавања поменутог манастира и манастира Богородице Ζωοδόχος πηγή? Та монашка заједница покрај престоничких зидина свакако да је и даље остала веома значајна за ромејске цареве. Подсећамо да је 1330. године цар Андроник III лежао тешко болестан у Дидимотици и да је чудесно исцељен чудотворном водом, те да је, пошто се вратио у Цариград, одмах отишао у светилиште да изрази захвалност (*Nicephori Gregorae I*, 442; *Ioannis Cantacuzenis I*, 409–410, 426–427, cf. и Talbot, *Epigrams*, 138). Касније, 1347. године, у тој цркви обављена је свечана веридба Јована V Палеолога и Јелене Кантакузин, кћерке Јована VI Кантакузина (*Ioannis Cantacuzenis eximperatoris historiarum libri IV, graece et latine*, III, ed. L. Schopen, Bonn 1832, 11; Радић, *Време Јована V Палеолога*, 167).



Сл. 8. Натпис поред представе Богородице у аркосолијуму гроба деспота Димитрија
у припрати цркве манастира Хоре у Цариграду
Fig. 8. The inscription beside the depiction of the Virgin in the arcosolium tomb of the despotes Demetrios
(the Church of the Chora Monastery, Constantinople, the narthex)



Сл. 9. Натпис поред представе Богородице у цркви Светог арханђела Михаила у Леснову
Fig. 9. The inscription beside the depiction of the Virgin in the Church of the Holy Archangel Michael
in the Monastery of Lesnovo



Сл. 10. Натпис поред представе Богородице с Христом у цркви Вазнесења Христовог у Раваници
Fig. 10. The inscription beside the depiction of the Virgin with the Christ Child in the Church of the Ascension
in the Monastery of Ravanica

у областима источнохришћанског света где се богослужење није обављало на грчком језику, а важно је и установити на који начин су они утицали на уобличавање слика тог нарочитог типа Богородице.

* * *

Представа Мајке Божје која се у домаћој литератури најчешће назива Живоносни источник, мада јој приличи назив Живопријемни источник,[42] у науци се најчешће везује за истоимени манастир који се налазио покрај зидина Цариграда и за службу коју је саставио Ксантопул. Кондаков је писао о светилишту, служби и култу Богородице *Ζωοδόχος πηγή*, али се није изјаснио о пореклу представе.[43] Медаковић је изнео мишљење да је тај теолошко-симболични иконографски тип рођен у зближавању култова Богородице и чудотворне воде.[44] Т. Велманс разлоге за његову појаву видела је у развоју маријанске симболике и увођењу празника, посебно нагласивши чудотворни култ светилишта.[45] Палас је помишљао да је развијени тип представе, какав се појављује у Светим Теодорима у Мистри, настао у ученим круговима Цариграда, можда под утицајем Ксантопула, у доба након што је установљен празник.[46] С. Ћурић је претпоставио да образац у којем је извор део представе није створен пре писања службе.[47] М. Татић-Ђурић, проучавајући већином култове воде и живота, није разматрала време уобличавања представе, али је указала да су поједини примери настали под утицајем аколутије.[48] Н. Тетерјатњиков је везала појаву представе за обнову манастира „од Извора“ почетком XIV века, када је у куполи крипте, над извором, био израђен мозаик Богородице са малим Христом.[49]

Како би се утврдили утицаји који су подстицали творце програма живописа да затраже да се у појединим храмовима представи Богородица типа *Ζωοδόχος πηγή*, треба се најпре окренути примерима сачуваним на подручју Ромејског царства. У цркви Афендико у оквиру манастира Вронтохиона у Мистри, која је украшена фрескама између 1313. и 1322. године, када ју је, како сведоче хрисовуље исписане на зидовима југозападног параклиса, даривао цар Андроник II Палеолог,[50] Богородица је насликана над вратима која воде из припрате у храм. Означена је натписом Ἡ Ζωοδόχος (Πηγή). Реч је о допојасној представи. Богородичине руке су раширене у молитви, а пред прсима јој је мали Христос који у левој руци држи свитак и десном благосиља. Под њима нема кладенца, већ се види вода која слободно таласа у висини струка малог Христа, а уз њих лебде два анђела и стоје свети Јоаким и Ана (сл. 1, 7).[51] У аркосолијуму гроба деспота Димитрија, најмлађег сина цара Андроника II Палеолога, у припрати Хоре у Цариграду (око 1340), представа Богородице означена је као Μήτηρ Θεοῦ ἡ Ζωοδόχος Πηγή. Мати Божја приказана је до појаса над фијалом, опет раширених руку. Изнад ње, у своду, бди Христос, обележен натписом [Ἰ(ησοῦ)ς Χριστὸς ἡ] Χώ[ρα] τῶν ζώντων. Благосиља обема рукама (сл. 2, 8).[52] У олтару југоисточног параклиса храма Светих Теодора, такође у мистарском манастиру Вронтохиону (око 1400), Богородица је опет насликана како молитвено шири руке. Налази се до висине бедара у звоноликом базену што подсећа на посуду, а пред њом је мали Христос који обема рукама благосиља. Са обе стране клања им се по један анђео. Не назиру се трагови који би указивали на постојање натписа са убележеним Богородичиним епитетом (сл. 6).[53]

Изван граница Ромејског царства примери слика Богородице типа који разматрамо очували су се само у српским и руским земљама. У припрати цркве Св. арханђела Михаила у Леснову (1349), у своду њеног источног дела, Богородица означена натписом Μήτηρ Θεοῦ Ἡ Πηγή τῆς Ζωῆς представљена је без сина, молитвено уздигнутих руку. Излази до појаса из шестоугаоног кладенца са два бочна отвора из којих истиче вода (сл. 3, 9).[54] У припрати храма Вазнесења у Раваници (око 1387), у лунети над вратима што воде у наос, Мајка Божја обележена као **м҃р ѳ҃у живоносны источникь** приказана је допојасно, молитвено раширених руку. Пред њеним прсима је мали Христос (**і҃с х҃с**) који обема рукама благосиља. Иза њих је тамноплаво небо посуто звездама, док од чудотворне воде нема никакве назнаке (сл. 4, 10).[55] У храму Успења у Волотову представа Богородице се налазила изнад врата на западном зиду наоса. Припада другом слоју живописа, који се различито датује, од 1363. до око 1390. године. Из шестоугаоног кладенца са шест бочних отвора из којих истиче вода излази до појаса Мати Божја руку раширених у молитви пред којом је мали Христос са свитком у левој руци, док десном благосиља, а уз Богородичин лик не назиру се трагови натписа (сл. 5).[56]

---

42 Тако је назива Д. Медаковић (*Богородица „Живоносни источник“*, 203–217), мада у самој студији више пута, вероватно због натписа или њихових превода, користи назив Живопријемни; епитет Живоносни користи вероватно под утицајем назива у руској литератури (cf. Кондаков, *Иконография Богоматери II*, 372–377: Тэлбот, *Чудотворные образы*, 117–121) или на основу натписа уз представу Мајке Божје у Раваници. Тај назив већином прихватају и остали домаћи истраживачи. Једино С. Ћурић (*Портрет*, 351) наглашава да је тачнији назив за овај тип Богородице Животопријемни, а не Живоносни источник. За нешто другачије гледиште о том питању v. Магловски, *Богородица Живоносни источник*, 185–191, нарочито 185–186. О терминолошким питањима cf. и Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 145, нап. 27.

43 Кондаков, *Иконография Богоматери*, II, 372–377.

44 Медаковић, *Богородица „Живоносни источник“*, 209.

45 Velmans, *L'iconographie*, 132–134.

46 Палас, *Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος πηγή*, 206.

47 С. Ћурић, *Портрет*, 351, нап. 73.

48 Tatić-Đurić, *Image et message*, 40–41.

49 Teteriatnikov, *The image of the Virgin Zoodochos Pege*, 225–228; Etzeoglu, *The cult*, 240–241, 244 (ауторка сматра могућим да је мозаик над извором био узор за ране представе у Мистри и помишља да је култ, који се ширио у Мистри под утицајем из Цариграда, био у служби царске политике јачања православне вере).

50 Dufrenne, *Mistra*, 8–10; M. Chatzidakis, *Mystras. The Medieval City and the Castle*, Athens 1985, 66–67.

51 Cf. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, Pl. 97/2; Dufrenne, *Mistra*, 41–42; Палас, *Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος πηγή*, 203, πίν. 44–45; Teteriatnikov, *The image of the Virgin Zoodochos Pege*, 226, Fig. 19.1; Etzeoglu, *The cult*, 245, Pl. 15, Fig. 20.1–2 (ту су најпрецизнији описи праћени илустрацијама).

52 P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, vol. 1, 295–299, vol. 3, Pls. 550–552 (од представе Христа виде се само бочни крајеви нимба и шаке, обе у благослову, али нема никаквих трагова лица или одеће). У науци је тај гроб познат под називом Гроб X (Tomb H).

53 Cf. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Pl. 90/2; Палас, *Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος πηγή*, 205, Σχέδ. 1; Etzeoglu, *The cult*, 245, Fig. 20.9. За датовање фресака у параклису cf. Dufrenne, *Mistra*, 5; Chatzidakis, *Mystras*, 51 (аутор наводи да је параклис скоро сигурно био посвећен Богородици, могуће са епитетом Живопријемни источник; нема података да ли се покрај лика Мајке Божје могу назрети трагови натписа).

54 Cf., на пример, С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 172–174, Т. XLV; Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 147, 149, 163.

55 Cf., на пример, М. Беловић, *Раваница, историја и сликарство*, Београд 1999, 152–153, сл. 37; Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 147, 149, 163.

56 Алпатов, *Фрески церкви Успения*, 11, Т. 83, сх. 4 (око 1380); Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода*, 495, 497–498 (можда 1363); Вздорнов, *Фрески церкви Успения*, 52–54, 95, бр. 168, сл.

На свим овим представама Богородица је приказана до појаса како молитвено шири руке. Пред њеним прсима обично се налази мали Христос. Нема га само у аркосолијуму гроба деспота Димитрија и у припрати Леснова. За разлику од мајке, он нема јасно одређен став. У Афендику и Волотову у левој руци држи свитак а десном благосиља, док у олтару параклиса мистарске цркве Светих Теодора и припрати Раванице упућује благослов обема рукама. У оба сачувана примера где је приказана Мати Божја без сина, она се до појаса помаља из фијале, а обично су обоје смештени у кладенац. Тако су представљени у олтару параклиса цркве Светих Теодора и Волотову. Изузетке чине слике у Афендику, где је само Христос у заталасаној води коју не затварају зидови извора, и у припрати Раванице, где нису приказани ни вода ни фијала, а мајку и сина окружује тамноплаво небо посуто звездама.

Од наведених представа само две имају сачуване натписе који Богородицу означавају онако како се она прославља у служби празника на Источни петак, ἡ Ζωοδόχος Πηγή, Живопријемни источник. То су примери који се налазе у црквама подигнутим у Ромејском царству. Први је у мистарском храму Мајке Божје званом Афендико, задужбини игумана Пахомија. Он је носио звање великог протосинкела и архимандрита Пелопонеза и уживао изузетно поверење ромејског василевса Андроника II Палеолога. Тај цар је издао три повеље Пахомијевом манастиру, који назива царским. У њима му гарантује велике привилегије и независност од свих локалних црквених власти.[57] Други пример сачуван је у цариградском манастиру Хори и налази се над гробом деспота Димитрија, најмлађег сина тада почившег цара Андроника II Палеолога.[58]

У храмовима у Србији представе Богородице типа који разматрамо прате другачији натписи. У цркви Св. арханђела Михаила у Леснову, задужбини високог властелина Јована Оливера, која је добила припрату након што је постала седиште новоосноване злетовске епископије, она је означена као Мати Божја Извор живота.[59] У нартексу храма Вазнесења у манастиру Раваници, гробне цркве кнеза Лазара, крај ње се читају речи Мати Божја Живоносни источник.[60]

С друге стране, сачувала су се два примера на којима се не назиру никакви трагови натписа, те не треба искључити могућност да на тим представама посебни епитети Богородице нису били убележени. Такав је случај у храму Успења у Волотову, који је подигнут бригом архиепископа Мојсија и живописан старањем архиепископа Алексија[61], и у олтару параклиса цркве Светих Теодора у Мистри, осликаног по налогу данас непознатих световних достојанственика.[62]

Натписи који Богородицу означавају као ἡ Ζωοδόχος Πηγή сачувани су само у храмовима украшеним у Ромејском царству, док другачији епитети, исписани на другим подручјима, као и чињеница да се на неким сликама не виде трагови исписаног обележја покрај њеног лика, указују на то да су вероватно само поједине представе настале под непосредним утицајем аколутије празника на Источни петак.

* * *

Пре но што размотримо могуће утицаје новоустановљене службе и култа чудотворне воде манастира Богородице Ζωοδόχος Πηγή код Цариграда, треба се вратити већ постављеном питању како су се и на које начине и култ светилишта и њему посвећена аколутија ширили у областима источнохришћанског света где се богослужење није обављало на грчком језику. Сазнања о чудотворним својствима манастирског извора свакако да су постојала; то је било древно култно место познато по многобројним исцељењима кроз столећа,[63] али изгледа да нова служба дуго није била преведена. Тако бар сведоче српскословенски преписи цветног триода, настали током XIV и XV века. Службе празнику Богородице Живопријемног источника нема у рукописима који се налазе у збиркама библиотека,[64] а ни у онима што се чувају у Хиландару.[65] У српском светогорском манастиру би се она

168/1, 168/2. Вздорнов датује фреску у време око 1390. године и напомиње да се поред Христовог лика виде натписи ὁ ὢν (у нимбу) и ІС ХС.

[57] Cf. Etzeoglu, *The cult*, 241 (са старијом литературом). Да је исцелитељска моћ Богородичиног светилишта покрај Цариграда била добро позната у тим крајевима сведочи и сâм Ксантопул говорећи о једном ходочаснику који је дошао из Спарте, места у непосредној близини Мистре, cf. Talbot, *Two Accounts*, 610; Etzeoglu, *op. cit.*, 245, нап. 44.

[58] Претпоставља се да је овај мозаик настао око 1340. године, cf. Underwood, *The Kariye Djami*, 1, 295–299. О значају светилишта код извора за владарску породицу сведочи и једна успутна белешка Нићифора Григоре, која се односи на 1322. годину и младог Андроника III: „Тада је његова мајка деспина боравила у храму пресвете Богородице, колико због неке бољке, толико и да би била заједно са вољеним сином. Са царицом је била и царева кћерка краљица Симонида која се управо вратила од Трибала, пошто јој је умро муж“ (навод према: *Византијски извори за историју народа Југославије*, VI, ed. Ф. Баришић, Б. Ферјанчић, Београд 1986, 194; за прецизни назив Богородичиног храма v. *Nicephori Gregorae I*, 359). Подсећамо да је у то време владао братанац деспота Димитрија, цар Андроник III Палеолог (1328–1341), који је 1330. године излечен управо захваљујући води из светилишта Богородице Ζωοδόχος πηγή (*Nicephori Gregorae*, I, 442; *Ioannis Cantacuzenis*, I, 409–410, 426–427; Talbot, *Epigrams*, 138).

[59] О наведеним подацима из историје Леснова v. Габелић, *Манастир Лесново*, 33–35 (са старијом литературом).

[60] О ктитору Раванице и намени манастирске цркве v. Беловић, *Раваница*, 19, 20–21 (са старијом литературом).

[61] Судећи по објављеним фотографијама може се са великом сигурношћу претпоставити да натпис није постојао. М. В. Алпатов (*Фрески церкви Успения*, 11) указује на то да је, према новгородским хроникама, цркву подигао 1352. године архиепископ Мојсије и да је, према једном запису, њено осликавање било обављено 1363, али да се тај податак вероватно односи на први слој слика који се налази у нижем делу олтара. Портрети два поменута архиепископа смештени су на јужном зиду храма, над вратима, и припадају другом слоју слика. У средини се налази Богородица на престолу са малим Христом уз коју су насликана два архиепископа. Поред њихових фигура натписи се нису очували, али их је ипак могуће прилично поуздано идентификовати: са источне стране је представљен архиепископ Мојсије, који носи представу храма, а са западне архиепископ Алексије са рукама у гесту молитве. Живописање цркве понекад се, без навођења јасних аргумената, датује у године након смрти архиепископа Алексија (1389. или 1390). За изглед портрета и датовање v. Вздорнов, *Фрески церкви Успения*, 68–74, бр. 169.

[62] Фреска, која је, иначе, објављена само у цртежу Габријела Мијеа, веома је изгребана па је тешко установити да ли се покрај лика Богородице налазио натпис. Р. Ецеоглу (Etzeoglu, *The cult*, 245) сматра да представа Богородице Ζωοδόχος Πηγή у поменутом параклису, у којем се налазе портрети два византијска великодостојника, указује на то да је развијени иконографски тип био створен у Цариграду крајем XIV века и да су га у Мистру пренеле велможе које су бринуле о украшавању параклиса. За портрете v. eadem, *Quelques remarques sur les portraits figurés dans les églises de Mistra*, JÖB 32/5 (1982) 515–516, figs. 7–8, 9–10.

[63] О „неизбројном“ мноштву ходочасника што су долазили у светилиште на светковину освећења воде које помиње Ксантопул v. Teteriatnikov, *The image of the Virgin Zoodochos Pege*, 228.

[64] У трагању за том службом проверени су рукописи *Дечани 62*, из 1350/1360. и из средине XV века, *УБ 4* (Универзитетска библиотека у Београду), из 1390/1400. године, и *УБ Ћоровић 22*, из прве четвртине XV века. О тим рукописима v. Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)*, Београд 1982, 117, бр. 1736, 1737, 1749.

[65] Проверени су рукописи *Хил. 257*, из треће четвртине XIV века (према микрофилму А 1792 који се чува у Археографском одељењу Народне библиотеке Србије), *Хил. 264*, из последње деценије XIV века

можда пре могла очекивати због близине Велике лавре, у чијем је поседу светилиште било. Нема је чак ни у цветном триоду који је 1563. одштампан у штампарији Стефана од Скадра.[66]

Култ који се ширио из Цариграда, можда и преко Велике лавре, био је вероватно познат у Србији, али служба није ушла у цветне триоде Српске цркве. Свакако да се не може очекивати да одређена аколутија буде преведена одмах након увођења у грчке богослужбене књиге. Требало је да прође одређени период да би и цркве које не врше службу на грчком језику у своје књиге намењене богослужењу унеле нову аколутију. Међутим, српски ходочасници, монаси, чланови посланстава и обични путници могли су да преносе приче о древном светилишту пошто би посетили храм покрај Цариграда, а можда су могли да се упознају с његовим чудотворним култом и у светогорској Великој лаври.[67] Легенде о светилишту „од Извора" биле су добро познате у Цариграду већ почетком XIV века[68] и отуда су се могле лако проширити по осталим крајевима православног света.[69]

Због тога појава представа Мајке Божје, које по различитим детаљима одговарају типу Богородице Ζωοδόχος Πηγή, у српској средини, где служба празника Источног петка није ушла у пентикостаре током епохе Палеолога, па чак ни доцније, заслужује посебну пажњу.

Слика у Леснову, где Мати Божја, означена натписом као Извор живота,[70] излази до појаса из шестоугаоног кладенца са два бочна отвора из којих истиче вода, свакако је уобличена под утицајем култа чудотворног светилишта. Одакле је потекао подстицај да у своду нартекса над улазом у наос лесновског храма буде представљена управо таква слика Богородице, није познато. Могу се једино поставити питања о томе ко је био задужен да осмисли програм живописа припрате столице новоустановљене злетовске епископије и да ли је можда на такву замисао дошао један од епископа који су и сâми представљени у том простору (Јован или, што је вероватније, његов наследник Арсеније).[71] Није искључено ни то да је извесног удела имао ктитор, деспот Јован Оливер, који је, по свему судећи, своје претходно високо звање севастократора добио од Јована VI Кантакузина током његовог боравка у Србији[72] и можда био на неки начин упознат и са знаменитим цариградским култним местима.

Култ Богородице Живопријемног источника вероватно је био у Србији познат захваљујући причама путника, али не само на тај начин. Иако није била преведена Ксантопулова служба, српскословенски превод добила је његова песма у част Богородице. У једном рукописном зборнику с краја XVI века налази се једини сачувани српски примерак преписа Ксантопулове похвалне песме.[73] У њеном уводном наслову пише: **въ лѣт(о) ѕωч ин҆диктиωн(ь) е: прѣвед(е) се сїи канωн(ь) ωт(ь) грьчьскаго изводa. мнωгогрѣшным(ь) макарїемь пѣс(нь) похвал҆наа прѣс(ве)тѣи б(огороди)ци. творенїе ѯан҆ѳопѹла. кѵрь никѵфора**,[74] а стих ζωοδόχε ὄντος πηγή преведен је речима **живодав҆ньıи въистиноу источниче**.[75]

За откривање путева којима су сазнања о култу Богородице Ζωοδόχος Πηγή пристизала у српску средину, веома је важно одговорити на питање где је Макарије 1381/1382. године превео поменуту песму. Покушавајући да утврди ко је тај „многогрешни" инок, Ђорђе Трифуновић га је препознао у једном монаху који је током друге половине XIV века живео на Светој гори, расаднику Богородичиног култа. Реч је о писару Макарију, који је 1358/1359. године за келију Светога Саве у Кареји преписао посни **трїωдь новаго извода**.[76] Тај рукопис данас се налази у руском манастиру Светог Пантелејмона на Атосу.[77]

(микрофилм А 2379), *Хил. 265*, из средине XIV века (микрофилм А 2380), *Хил. 266*, из прве четвртине XV века (микрофилм А 2083) и *Хил. 270*, с краја XIV века (микрофилм А 2382). О тим рукописима v. Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978, 120–122.

[66] *УБ Р10*. О тој књизи v. А Тошић, *Штампане србуље Универзитетске библиотеке у Београду, Каталог изложбе*, Београд 1994, 8; eadem, *Штампане србуље Универзитетске библиотеке у Београду, Каталог*, Београд 1994, 18; *Пет векова српског штампарства, 1494–1994. Раздобље српскословенске штампе XV–XVII в*, ed. М. Пешикан, К. Мано-Зиси, М. Ковачевић, Београд 1994, 199–201. В. Милановић (*О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 148, нап. 44) наводи да се у Пентикостару штампаном у Римнику у четвртој деценији XVIII века налази словенски текст службе празнику обновљења храма Богородице званог Живоносни источник (fol. 23v и даље).

[67] О многим песмама и причама о чудесним исцељењима у поменутом светилишту v. Talbot, *Epigrams*, 135–165.

[68] Cf. Bénay, *Le monastère de la Source*, 224–226; Janin, *La géographie*, 233; Talbot, *Two Accounts*, 610 (ауторка помиње и примере два човека који су почетком XIV века дошли из удаљених делова ромејског царства да у светилишту пронађу лека).

[69] О томе сведоче руски ходочасници који су посетили светилиште крајем XIV или XV почетком столећа, cf. G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984, 96, 97, 148, 149, 190, 191, 325–326.

[70] Нисмо успели да утврдимо порекло таквог епитета. У вези с тим cf. С. Евстратијадис, *Ἡ Θεοτόκος εν τη υμνογραφία*, Париз — Шеневјер на Марни 1930, 25, 61–62, где су наведени примери у којима се извор везује за својства живота, али нигде није наведен епитет какав је забележен на представи у Леснову.

[71] За прва два злетовска епископа и њихове представе у припрати Леснова v. Габелић, *Манастир Лесново*, 35, 208–211, сл. 117, 118.

[72] О Јовану Оливеру и титули севастократора коју је носио током завршних радова на осликавању наоса Леснова, а коју је, по свему судећи, добио 1343. године од Јована VI Кантакузина, као и о уговору о браку Оливерове кћери и Јовановог сина v. Б. Тодић, *Натпис уз Јована Оливера у наосу Леснова (Прилог хронологији лесновских фресака)*, ЗРВИ 38 (1999/2000) 373–383. О значају који је манастир Ζωοδόχος Πηγή имао за царску породицу, као и за Јована VI Кантакузина, могуће је да сведочи већ поменута чињеница да је нешто касније, 1347. године, веридба цара Јована V Палеолога и Јелене Кантакузин, кћерке Јована VI, била обављена у цркви Богородице Ζωοδόχος Πηγή, cf. *Ioannis Cantacuzenis III*, 11; Радић, *Време Јована V Палеолога*, 167.

[73] Trifunović, *Hymne de Nicéphore*, 58–79. Рукопис се чува у Архиву САНУ (*бр. 25*).

[74] *Ibid.*, 72. Књига се састоји од три дела, а Макаријев превод налази се у другом (*ibid.*, 59). Приликом прегледа тог дела зборника видели смо да у њему има и текстова без наслова. Реч је о разним молитвама, исповедању инока, апостолским правилима, житијима светих отаца Другога сабора, параклисима, похвалним и молебним канонима Богородици у различите дане, покајним канонима и другим саставима.

[75] Трифуновић указује на то да се чињеница да поједине грчке речи нису преведене може тумачити као погрешка доцнијег преписивача (подсећамо да у то доба, крајем XVI века, служба празника још није ушла у српске пентикостаре). С друге стране, стих ζωοβρύτην ἡ βλαστήσασα στάχυν преведен је дословно: **жизнoточньıи про҆зеб҆шїа клас(ь)**, cf. *ibid.*, 69, 72.

[76] *Ibid.*, 67–68. Запис је објавио Љ. Стојановић (*Стари српски записи и натписи 1*, Београд 1982², 41, бр. 114 и 115). Ђ. Трифуновић (Trifunović, *Hymne de Nicéphore*, 62) наглашава да је Макарије слободније превео наслов; уписујући годину приређивања, увод и њен назив, он је Ксантопулово дело означио као „канон" у значењу песме уопште. Можда је, ипак, до те промене дошло заслугом преписивача, крајем XVI века, јер се, уколико је Макарије боравио у келији Светога Саве у Кареји, он морао понашати у складу с типиком келије, а то значи да је свакога дана о полуноћници морао да прочита канон Богородици. За одредбе Карејског типика v. В. Ћоровић, *Списи Св. Саве*, Београд — Сремски Карловци 1928, 10. О келији Светога Саве у Кареји v. М. Живојиновић, *Светогорске келије и пиргови у средњем веку*, Београд 1972, 91–102.

[77] Ђ. Трифуновић (Trifunović, *Hymne de Nicéphore*, 6–68) наводи да је Ксантопул радио на редакцији Триода и помишља да је могуће да израз преписивача Макарија — „нови извод" — подразумева Триод

Могуће је да је превођење неких Ксантопулових дела на српскословенски језик започето на Светој гори, можда под утицајем из Велике лавре. Међутим, то се не може рећи и за аколутију коју је он саставио за празник на Источни петак. Крајем XIV века преписан је један цветни триод који је, како казује запис у њему (**сіа книга пентикостар пирга поснице светаго савѣ**),[78] припадао испосници где је настао поменути посни триод „новога извода“, али ни у њему нема службе празника Богородице Живопријемног источника.[79] У сваком случају, то што у српским пентикостарима средњега века нема Ксантопулове аколутије свакако јесте разлог зашто представе Мајке Божје приказиване у српским црквама не прати натпис Живопријемни источник.[80]

Ксантопулова песма преведена је само неколико година пре живописања цркве у Раваници. У припрати те цркве налази се слика Богородице са малим Христом која је обележена као Живоносни источник, а не као Живодавни источник, како се у сачуваном српскословенском преводу Ксантопулове песме она помиње. Зато се сме претпоставити да је и та представа настала под утицајем култа чудотворног извора светилишта покрај Цариграда, могуће и посредно под надахнућем стихова посвећених Богородици.[81] Та слика је, иначе, изузетна по томе што на њој није приказана никаква назнака извора или воде, затим по натпису са епитетом Мајке Божје, али и по томе што се налази над улазом у храм подигнут у славу Вазнесења Христовог, а и због тога што су мајка и син окружени тамноплавим небом осутим златним звездама. Вероватно је Христос, као патрон храма, био представљен у лунети западног портала првобитне припрате, која је порушена крајем XVII века.[82] Разлог за сликање Богородице са малим Христом обележене наведеним епитетом над улазом у наос раваничког храма није могуће поуздано утврдити. Ипак, ваља бар подсетити на податак да су ромејски цар и патријарх, по старој традицији, управо Спасовдан прослављали у светилишту крај Силимврijских врата.[83] Можда је неки саветник ктитора, кнеза Лазара, познавао тај древни обичај па је наложио да се представи одговарајућа слика,[84] која је укључила и бројне златне звезде на тамноплавом небу око мајке и сина.[85]

са синаксарима и додацима које је начинио Ксантопул. За тај рукопис v. A.-E. N. Tachiaos, *The Slavonic Manuscripts of Saint Panteleimon Monastery (Rossikon) on Mount Athos*, Thessaloniki 1981, 80–81, No. 29.

78 Наведено према: Богдановић, *Каталог*, 121, бр. 264, Cf. и Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, 2, Београд 1983², 447, бр. 4459 (где натпис није објављен у оригиналној ортографији); idem, *Стари српски записи и натписи*, 6, Београд 1988², 40, бр. 9622 (где је забележено да запис потиче из XVII или XVIII века). Рукопис се чува у библиотеци манастира Хиландара под бројем 264 (Богдановић, *Каталог*, 121, бр. 264).

79 Рукопис је прегледан на микрофилму A 2379 у фонду Народне библиотеке у Београду.

80 Епитет Мајке Божје Ζωοδόχος, према Евстратијадису, појављује се једино у служби Богородице Живопријемног источника (cf. Евстратијадис, *Ἡ Θεοτόκος*, 61). Треба подсетити да се Богородица једнако назива и у Ксантопуловој похвалној химни (Trifunović, *Hymne de Nicéphore*, 69). А. М. Талбот (Talbot, *Epigrams*, 136) наводи да Мајку Божју тако помињу већ Јосиф Химограф и Климент, као и касније Јован Кукузел. Међутим, провером у српским штампаним минејима успели смо да запазимо да се у Јосифовом канону претпразнства Божића 21. децембра, у трећој песми, Богородица велича само као „живоносни клас“ (*Минеј за децембар*, Крагујевац–Вршац 1984, 338; изгледа да се у грчким минејима заиста слави Богородица Ζωοδόχος Πηγή, cf. Velmans, *L'iconographie*, 127), док се у кондаку канона претпразнства Божића 23. децембра помиње Христос „животодавац“ (*Минеј за децембар*, 402). С друге стране, служба светог Јована Лествичника у српском штампаном минеју за март не укључује Климентов канон, већ само Игњатијев (*Минеј за март*, Крагујевац–Вршац 1984, 316–322). За песму с насловом Τὴν Ζωοδόχον Πηγὴν коју је за Источни петак компоновао Јован Кукузел, а која је сачувана у једном рукопису Велике лавре, v. Евстратијадис, *Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης*, 12, 41. У химнографији се, иначе, радије користи придев „живоносни“ но „живодавни“, cf. E. Follieri, *Initia Hymnorum Ecclesiae Grecae*, I, Città del Vaticano 1960, 588, 590. О овом епитету Христа v. Bénay, *Le monastère de la Source*, 299.

81 Пошто је једини сачувани превод песме преузет из неког старијег рукописа другачијег састава, не треба искључити могућност да су каснији преписивачи чинили погрешке приликом преписивања неуобичајених речи насталих дословним превођењем (cf. Trifunović, *Hymne de Nicéphore*, 58–67), као год ни то да је „многогрешни“ Макарије превео још неку од Ксантопулових песама где се Богородица помиње као „Живоносни источник“, а која није ушла у млађи зборник.

82 О старој припрати, њеном рушењу крајем XVII века и подизању нове почетком XVIII столећа v. М. Ћоровић-Љубинковић, *Даскал Стефан*, in: *Манастир Раваница. Споменица о шестој стогодишњици*, Београд 1981, 165–176.

83 Cf. раније наведене речи Константина Порфирогенита, Лава Ђакона, Јована Скилице и Георгија Кедрена, као и Јована Зонаре. Зонара говори о том обичају као старом па није јасно да ли је древна традиција живела и касније, нарочито у доба Палеолога, првенствено зато што Псеудо-Кодин о прослављању Спасовдана не доноси никакве податке. Црква у Цариграду посвећена Вазнесењу, смештена у североисточном делу града, покрај кварта Светог Романа, први пут се помиње тек 1315; њена историја је непозната, ниједан сачувани синаксар не означава посебно обележавање празника Вазнесења у њој, што наводи на претпоставку да није била од већег значаја у престоници, cf. Janin, *La géographie*, 23–24. С друге стране, саветник кнеза Лазара који је имао задатак да осмисли програм слика у Раваници вероватно је био упознат са цариградским светилиштима; о томе посредно сведочи изглед раваничке представе Божићне стихире, cf. T. Starodubcev, *Sticheron „What shall we offer you, Christ“. A description and a painting*, Cahiers balkaniques 31 (2000) 21–37.

84 Неизвесно је које су књиге непознатом творцу програма биле доступне, да ли је читао неки грчки текст или његов српскословенски превод. Световни списи средњега века преписивани у српској средини углавном су слабо очувани, те су и знања о тој књижевности веома оскудна. У преводу се могла читати Зонарина „Светска хроника“. Cf. М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд 1990², 350, 353, 366, 373–380; Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1991², 209, 211–212; М. Бошков, *О словенској рецепцији Хронике Јована Зонаре*, in: *Прилози проучавању српско-руских књижевних веза X–XX век*, ур. М. Стојнић, Нови Сад 1993, 105–125 (подсећамо да Зонара у хроници наводи да је цар по старом обичају на један од Господњих празника одлазио у цркву „од Извора“). Можда је творац раваничког програма имао прилику да у рукама има и грчке књиге у којима се говори о празновању Вазнесења у светилишту „од Извора“, списе Константина Порфирогенита, Лава Ђакона, Скилице и Кедрена.

85 Појави звезда на тој слици пажњу је поклонила једино М. Татић-Ђурић (Tatić-Đurić, *Image et message*, 40–41). Она сматра да је Богородица ту приказана као оранта због сотериолошког и есхатолошког значења молитељице и да је ктитор, изгледа, познавао службу посвећену светилишту, те разлог за сликање звезда препознаје у речима из синаксара: „**нѣсть же праведно не воспоминати и исцѣленїа исхіова, ниже кіи ѩзыкъ можетъ повѣдати, елика чѹдеса таѩжде вода дѣиствова, и даже до днесь дѣиствѹетъ, паче каплеи дождевныхъ, и паче ѕвѣздъ нб(с)ныхъ**“ (навод преузет из пентикостара, cf. **Трїωдь цвѣтнаѩ, ке͞г**). Међутим, тешко би се могло прихватити да је цитирана реченица, којом се само наглашава како су била бројна чуда у светилишту, утицала на тако наглашен детаљ, нарочито стога што служба у којој се синаксар налази није била уведена у српске пентикостаре. Ј. Магловски (*Богородица Живоносни источник*, 189–190) тумачи појаву звезда у контексту Христа светлости који светли у тами. Ипак, претпостављамо да би се у звездама пре могао препознати одјек многих поређења Мајке Божје са звездом (cf. Евстратијадис, *Ἡ Θεοτόκος*, 10, s. v. ἀστὴρ). Као што се и епитет Богородичин можда може објаснити химнографијом, тако би се и звезде могле везати за црквену поезију. С друге стране, треба подсетити да се на дан Вазнесења, коме је посвећен манастир Раваница, Христос уздигао на небо над небесима, те да су се можда зато Мати Божја и њен син на поменутој слици нашли међу звездама. У вези с тим cf. A. Grabar, *L'iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'antiquité et du haut Moyen Age*, CA 30 (1982), 5. Колико нам је познато, представе звезда пажљивије су проучене само на приказима Рођења Христовог и Поклоњења мудраца, cf. K. Kalokyris, *Το άστρον της Βηθλεέμ εις την βυζαντήν τέχνην, The Star of Bethlehem in Byzantine Art*, Thessaloniki 1969.

Што се тиче представе Богородице у Волотову, поуздан одговор на питање одакле је потекао подстицај да она буде представљена с дететом и у кладенцу није могуће пружити пре но што се проуче стари руски рукописи цветних триода. Ипак, и без тога је јасно да је култ славног цариградског светилишта могао бити познат у руској средини захваљујући ходочасницима који су га посећивали. Они су у својим списима забележили податке о чудотворној води и манастиру који обично једноставно називају **Пигии**.[86] Међутим, за сада остаје отворено питање зашто је творац програма слика у Волотову, вероватно архиепископ Алексије чијим је старањем црква живописана, затражио да буде насликана Мати Божја оваквог изгледа и на који је начин дошао до сазнања о њеном светилишту покрај Цариграда.

* * *

Цариградско порекло епитета Богородице Ζωοδόχος πηγή неспорно је. Међутим, не зна се да ли је постојао узор који би одредио изглед представа Мајке Божје повезаних с култом негованим у истоименом светилишту. У збирци чуда, која се у науци обично назива *Miracula*, забележено је како је царица Ирина (780–802) након Другог никејског сабора 787. године, у знак захвалности за чудесно исцељење од крварења од којег је патила, даровала манастиру многе поклоне, између осталог и мозаике за цркву.[87] У том извору нема никаквих назнака да је у светилишту постојала нека посебно поштована икона Мајке Божје. Међутим, посредно се може установити да је касније међу представама над агијазмом била икона Богородице у чију се чудотворну моћ веровало. Зоја Карбонопсина, четврта супруга цара Лава VI (886–912), наводно је излечена од неплодности тако што је везивала око бедара свилено влакно које је било дуго једнако као икона Богородице смештена здесна Спаситељу у крипти над извором.[88] О изгледу те иконе нема, нажалост, никаквих података.[89] Зојин син, Константин VII Порфирогенит, детаљно описује прослављање празника Вазнесења у славном светилишту, али не помиње да је у њему била чудотворна икона. С друге стране, он наводи *сребрну слику Богородице на фијали* (ἡ ἀργυρᾶ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου ἐπὴ τῆς φιάλης ἵσταται), која се чувала у Влахернама, па се у науци често помишља да се управо та икона раније налазила у манастиру код извора.[90]

Разноврсност очуваних представа које потичу из времена Палеолога указује на то да приликом приказивања Богородице типа који разматрамо није постојао одређени образац заснован на једној икони-узору која је била у светилишту или да се на том култном месту налазило неколико нарочито поштованих слика различитог изгледа.[91] С друге стране, пошто је Богородица наведеног типа редовно приказивана као оранта и како се, осим у Раваници, увек појављују кладенац или вода, могуће је да је на уобличавање представа, бар посредно, утицала мозаичка слика Мајке Божје са малим Христом приказана у куполи крипте. Ту слику која се огледала у чудотворном извору описао је Ксантопул, а претпоставља се, с ваљаним разлозима, да је била урађена у доба Андроника II Палеолога.[92]

---

[86] Манастир помињу Игњатије из Смоленска који га је посетио 5. августа 1389 (**ходихомь в Пигии**), потом анонимни писац што је путовао у Византију између 1389. и 1391. године (**манастырь, рекомыи Пигиа**), као и Зосима ђакон, који је боравио у Цариграду у јесен 1419. и потом у зиму 1421–1422. (**ѕовесь Пигии**), cf. Majeska, *Russian Travelers*, 96, 97, 148, 149, 190, 191, 325–326. Џ. Мaџеска (Majeska, *op. cit.*, 15, нап. 2) запажа да најстарији међу руским путописцима чија су се дела очувала, Стефан из Новгорода, који је посетио Цариград 1348. или 1349, од важних светилишта не помиње једино Богородицу „од Извора“.

[87] *AASS Nov. III*, 885B–C. Cf. и Talbot, *Two Accounts*, 606.

[88] *AASS Nov. III*, 885E (Καὶ ἡ Αὔγουστα Ζὼη φεύγουσα τὸν τῆς ἀτεκνίας ὀνειδισμὸν καὶ περὶ γέννησιν τέκνων ἀνωνιῶσα ὑπόμνησιν ἔλαβε περὶ τῶν τῆς πανάγνου θαυμάτων καὶ πλέγμα τι ἐκ μετάξης ἰσόμηκες τῆς εἰκόνος τῆς Θεομήτορος, τῆς ἐν δεξιᾷ τοῦ Σωτῆρος εἰς τὴν Καταφυγήν διαμετρήσασα καὶ περιζωσαμένη τοῦτο, τῇ προμηθείᾳ ταύτης Κωνσταντῖνον τὸν ἀοίδιμου βασιλέα συνέλαβεν). Cf. и H. Maguire, *Magic and the Christian Image*, in: *Byzantine Magic*, ed. H. Maguire, Washington 1995, 70; Тэлбот, *Чудотворные образы*, 118–119 (која не искључује могућност да је та икона била израђена од камена); eadem, *Two Accounts*, 608; B. Pitarakis, *Female piety in context: understanding developments in private devotional practices*, in: *Images of the Mother of God*, 156; V. Penna, *Zoe's lead seal: female invocation to the Annunciation of the Virgin*, in: *Images of the Mother of God*, 178, нап. 20. Подсећамо да је Константин VII Порфирогенит рођен 905. године.

[89] Cf. Тэлбот, *Чудотворные образы*, 118–119; Teteriatnikov, *The image of the Virgin Zoodochos Pege*, 228.

[90] *Constantini Porphyrogeneti*, 554 (Књига II, 12). Н. Кондаков (*Иконография Богоматери*, II, 374) први помиње ту икону, за коју Порфирогенит каже да се налазила у храму у Влахернама. При томе претпоставља да је она чувана до IX века у цркви Богородице Живопријемног источника и да је то она иста икона што се помиње у Типику Свете Софије цариградске из IX столећа као икона из Богородичиног храма званог Нови Јерусалим у близини Златних врата, односно цркве Светог Диомида. Ослањајући се на Порфирогенитове речи и разумевши да он помиње једну сребрну икону „Богородице на чаши“, Д. Медаковић (*Богородица „Живоносни источник“*, 204–205) наводи да је иконографски завршена и дефинисана представа Мајке Божје тог типа постојала у временима око X века. Т. Велманс (Velmans, *L'iconographie*, 128) запажа да зачуђује то што се представа појавила тек у XIV веку и наводи податке које је већ изнео Кондаков, закључујући да је иконографија поменутог типа Богородичине представе имала за polазиште једну икону Влахернитисе постављену изнад фијале коју је описао Ксантопул, али да је она поштована тек у поствизантијском времену. Д. Палас (Палас, *Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος πηγή*, 205) поставља питање да ли је икона која се налазила у хагијазми у Влахернама била узор и претпоставља, на основу примера из Афендика, Хоре и Леснова, да у светилишту покрај Цариграда није постојала посебно поштована икона пре него што се појавио формирани иконографски тип у Светим Теодорима у Мистри; фреска у Афендику надахнута је, према његовом мишљењу, песмама посвећеним празнику. С. Ђурић (*Портрет*, 351, нап. 73) с правом напомиње да није сасвим јасно на какву се представу односе описи у изворима. М. Татић-Ђурић (Tatić-Đurić, *Image et message*, 38–39) указује на то да је у параклису Светог Јована Дамаскина у Јерусалиму постојала икона Богородице Оранте са малим Христом који благосиља обема рукама; она је пренета у цркву крај извора и одатле у IX веку у Влахерне; то би била иста она икона за коју Порфирогенит каже да је била од сребра и да се налазила изнад фијале у великој сали са куполом. В. Милановић (*О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 148–149) склона је да прихвати претпоставку по којој се поменута икона у Влахернама раније налазила у светилишту од извора. Н. Тетерјатњиков (Teteriatnikov, *The image of the Virgin Zoodochos Pege*, 229–233) разматра сличност тог типа Богородице и Влахернитисе и упућује на Порфирогенитов опис рељефне мермерне иконе Мајке Божје оранте на чијим су се шакама налазили отвори из којих је истицала вода, смештене у хагијазми манастира у Влахернама; према њеном мишљењу, могуће је да је слична предства постојала у крипти манастира „од Извора“.

[91] Д. Палас (*Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος πηγή*, 205, 206) износи мишљење да таква икона није постојала у цариградском манастиру, односно да није постојао конкретан иконографски тип Богородичине иконе, док је А.-М. Талбот (Talbot, *Epigrams*, 141–146) указала на то да је Манојло Фил у својим епиграмима описао различите представе Мајке Божје у том светилишту, као и представе на предметима који су поклањани у знак захвалности због исцељења. Колико је нама познато, међу чудотворним иконама Богородице, толико бројним у православном свету, никада се не наводи икона Мајке Божје која би на било какав начин била везана за чудотворно светилиште покрај Цариграда. У вези с тим питањем cf. Х. Столић, *Православни свештачник*, II, Београд 1989, 952–955, где су побројане чудотворне иконе Богородице које се данас прослављају (има их више од две стотине).

[92] Cf. Talbot, *Epigrams*, 137 и нап. 13; eadem, *Чудотворные образы*, 119–120; eadem, *Two Accounts*, 610; Teteriatnikov, *The image of the Virgin Zoodochos Pege*, 225–226; Etzeoglu, *The cult*, 240–241; Палас, *Ἡ*

Судећи према подацима из очуваних писаних извора, вероватно је та слика настала током обнове предузете непосредно након што се 1306. године, под тежином бројних ходочасника који су ишли у крипту, степениште урушило (стуб који је био постављен да придржава балустраду попустио је, преломио се у доњем делу и пао).[93] Међутим, у коликој је мери изглед представе што се налазила у куполи над извором чудотворне воде утицао на уобличавање појединих каснијих приказа данас није могуће поуздано утврдити. У сваком случају, на основу сачуваних представа, праћених разнородним детаљима, јасно се запажа да, осим у погледу става молитељке, није било строгих правила о томе како би требало сликати Богородицу овога типа која би била заснована на изгледу мозаика над агијазмом.

Истраживање околности које су могле да утичу на појаву слика Богородице типа Ζωοδόχος Πηγή надахнутих култом што се ширио из славног цариградског светилишта у доба Палеолога упућује на то да су токови постепеног упознавања са исцелитељским култом међу вернима, с једне стране, и увођења службе у различитим источнохришћанским црквама, с друге стране, били различити. Појава представе повезане са одређеним чудотворним светилиштем није морала да значи да је његово прослављање било прихваћено у црквеним круговима, већ је у том погледу могла бити значајна и слава коју је култно место стекло у народној побожности. Како указују натписи који Богородицу одређују као ἡ Ζωοδόχος Πηγή, једино су у Ромејском царству, и то у најзначајнијим средиштима као што су Цариград и Мистра, поједине представе засигурно настале под непосредним *утицајем службе*.[94] Да ли је у руским земљама подстицај за појаву представе Богородице типа који разматрамо потекао из истог извора или је пак био одјек прича које су са собом доносили ходочасници, није могуће рећи пре но што се проуче стари руски рукописи пентикостара. Утицај новоустановљене службе није могао постојати у средњовековној Србији пошто је није било у старим српским цветним триодима. У српској средини једино би се могао појавити *одраз култа* чудотворног светилишта што се ширио из Цариграда, можда и из Велике лавре на Светој гори, а одређену улогу у прихватању иконографског типа могла је имати и Ксантопулова похвална песма, након што је преведена на српскословенски језик.

Θεοτόκος Ζωοδόχος πηγή, 206 (Палас износи мишљење да је представа Богородице са дететом у куполи над фијалом утицала на стварање развијеног иконографског типа; он се најпре огледа на представи у Светим Теодорима у Мистри; исти аутор сматра да је њен рефлекс на води подстакао стварање уобичајеног позног типа представе који је настао као плод теолошких разматрања у ученим круговима Цариграда када је установљен празник). Подсећамо на то да су, с друге стране, у бројним стиховима Манојла Фила опевани слике и предмети са представама Богородице различитих типова (cf. Talbot, *Epigrams*, 141–161).

[93] Teteriatnikov, *The image of the Virgin Zoodochos Pege*, 227, 228.

[94] У Ромејском царству, из епохе Палеолога, сачувани су само примери представа у Цариграду и Мистри, и то у споменицима који су били блиско везани за царску породицу. То наводи на размишљање да је служба постепено улазила у богослужење и у областима Васељенске цркве, онда када би одређени храм прибавио или добио нове књиге. Из истог разлога требало би размотрити улогу царске породице не само у обнови светилишта, већ и у установљењу новог празника, односно у ширењу култа и службе.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

Acta Sanctorum Novembris, tomus III, Bruxellis 1910, 877A–889D.

Actes de Lavra III, De 1329 à 1555, texte, éd. P. Lemerle et al., Paris 1979, 9–11.

М. В. Алпатов, *Фрески церкви Успения на Волотовом Поле*, Москва 1977, 11, Т. 83, сх. 4 (M. V. Alpatov, *Freski cerkvi Uspenija na Volotovom Pole*, Moskva 1977, 11, T. 83, sh. 4).

Ch. Angelidi, T. Papamastorakis, *Picturing the spiritual protector, from Blachernitissa to Hodegetria*, in: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005, 209.

М. Аспра-Вардаваки, М. Емануел, *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Атина 2005, 91–95 (M. Aspra-Vardavakē, M. Emmanouēl, *Hē monē tēs Pantanassas ston Mystra. Hoi toichographies tou 15ou aiōna*, Athēna 2005, 91–95).

G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969, 84.

Г. Бабић, *Литургијске теме на фрескама у Богорогичиној цркви у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба. Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, Децембар 1987*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 382–384 (G. Babić, *Liturgijske teme na freskama u Bogorogičinoj crkvi u Peći*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba. Međunarodni naučni skup povodom 650 godina od smrti, Decembar 1987*, ur. V. J. Đurić, Beograd 1991, 382–384).

H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, 705–706.

М. Беловић, *Раваница, историја и сликарство*, Београд 1999, 152–153 (M. Belović, *Ravanica, istorija i slikarstvo*, Beograd 1999, 152–153).

S. Bénay, *Le monastère de la Source*, Échos d'Orient III (1899–1900) 223–228, 295–300.

Cantacuzenis eximperatoris historiarum libri IV, graece et latine, III, ed. L. Schopen, Bonn 1832, 11.

Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)*, Београд 1982, 117 [D. Bogdanović, *Inventar ćirilskih rukopisa u Jugoslaviji (XI–XVII veka)*, Beograd 1982, 117].

Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1991², 209, 211–212 (D. Bogdanović, *Istorija stare srpske književnosti*, Beograd 1991², 209, 211–212).

Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978, 120–122 (D. Bogdanović, *Katalog ćirilskih rukopisa manastira Hilandara*, Beograd 1978, 120–122).

М. Бошков, *О словенској рецепцији Хронике Јована Зонаре*, in: *Прилози проучавању српско-руских књижевних веза X–XX век*, ed. М. Стојнић, Нови Сад 1993, 105–125 (M. Boškov, *O slovenskoj recepcii Hronike Jovana Zonare*, in: *Prilozi proučavanju srpsko-ruskih književnih veza X–XX vek*, ur. M. Stojnić, Novi Sad 1993, 105–125).

M. Chatzidakis, *Mystras. The Medieval City and the Castle*, Athens 1985, 66–67.

Constantin VII Porphyrogénète, Le livre des cérémonies, Commentaire, tome I, Livre I: chapitre 1–46 (37), red. A. Vogt, Paris 1935, 87.

Constantini Porphyrogeneti imperatoris De Ceremoniis aulae byzantinae libri duo. Grecae et latinae, I, red. J. J. Reiske, Bonn 1829, 774–775.

В. Ћоровић, *Списи Св. Саве*, Београд–Сремски Kаловци 1928, 10 (V. Ćorović, *Spisi Sv. Save*, Beograd–Sremski Karlovci 1928, 10).

М. Ћоровић-Љубинковић, *Даскал Стефан*, in: *Манастир Раваница. Споменица о шестој стогодишњици*, Београд 1981, 165–176 (M. Ćorović-Ljubinković, *Daskal Stefan*, in: *Manastir Ravanica. Spomenica o šestoj stogodišnjici*, Beograd 1981, 165–176).

Н. Драндакис, *Ὁ Ἀι-Γιαννάκης του Μυστρά*, Δελτίον ΧΑΕ 14 (1987–1988) 64, 66, 72 [N. V. Drandakēs, *Ho Ai-Giannakēs tou Mystra,* Deltion tēs Christianikēs archaiologikēs hetaireias14 (1987–1988)].

S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970.

С. Ђурић, *Портрет Данила II изнад улаза у Богородичину цркву у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба. Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, Децембар 1987*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 347–348, 351 (S. Djurić, *Portret Danila II iznad ulaza u Bogorodičinu crkvu u Peći*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba. Međunarodni naučni skup povodom 650 godina od smrti, Decembar 1987*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1991, 347–348, 351).

J. Ebersolt, *Le Grand palais de Constantinople et le Livre des cérémonies*, Paris 1910, 187.

J. Ebersolt, *Sanctuires de Byzance. Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*, Paris 1921, 61–66.

R. Etzeoglu, *The cult of the Virgin Zoodochos Pege at Mistra*, in: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005, 239–245.

R. Etzeoglu, *Quelques remarques sur les portraits figurés dans les églises de Mistra*, JÖB 32/5 (1982) 515–516.

С. Евстратијадис, *Ἡ Θεοτόκος εν τη υμνογραφία*, Париз 1930, 25, 61–62 (S. Eustratiadēs, *Hē Theotokos en tē hymnographia*, Paris 1930),

С. Евстратијадис, *Ἰωάννης ο Κουκουζέλης, ο Μαΐστωρ, και ο χρόνος της ακμής αυτού*, ΕΕΒΣ 14 (1938) 12 [S. Eustratiadēs, *Iōannēs ho Koukouzelēs ho Maistōr, kai ho chronos tēs akmēs autou*, EEBS 14 (1938) 12]

E. Follieri, *Initia Hymnorum Ecclesiae Grecae*, I, Città del Vaticano 1960, 588, 590.

С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 172–174 (S. Gabelić, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998, 172–174).

Е. Гедеон, *Ἡ Ζωοδόχος Πηγή και τα ιερά αυτής προσαρτήματα*, Атина 1886 (M. I. Gedeōn, *Hē Zōodochos pēgē kai ta hiera autēs prosartēmata*, Athēna 1886).

Georgius Cedrenus, Ioannis Scylitzae opera, II, red. I. Bekker, Bonn 1839, 371.

Georgios Sphrantzes Memorii 1401–1477. În anexă pseudo-Phrantzes: Macarie Melissenos. Cronica 1258–1481, ed. V. Grecu, Bucureşti 1966, 196/10–11.

A. Grabar, *L'iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'antiquité et du haut Moyen Age*, CA 30 (1982), 5.

М. Харисијадис, *Београдски псалтир*, Годишњак града Београда XIX (1972) 244–245 [M. Harisijadis, *Beogradski psaltir*, Godišnjak grada Beograda XIX (1972) 244–245].

C. Harissiadis, *La fête de la Source Vivifiante (Que l'on nomme en grec: „Ἑορτὴ τῆς Ζωοδόχου πηγῆς")*, in: *La Mère de Jésus-Christ et la communion des saints dans la liturgie*, Conférences Saint-Serge XXXIIe semaine d'études liturgiques, Paris, 25–28 juin 1985, Roma 1986, 104–109.

Ioannis Cantacuzenis eximperatoris historiarum libri IV, graece et latine, I, red. L. Schopen, Bonn 1828, 409–410, 426–427.

Ioannis Scylitzae Synopsis historiarum, editio princeps, red. I. Thurn, Berlin 1973, 276.

Ioannis Zonarae Epitomae historiarum libri XVIII, tomus III, red. M. Pinder, Bonn 1897, 510.

R. Janin, *Constantinople byzantine, développement urbain et répertoire topographique*, Paris 1950, 257.

R. Janin, *La géographie ecclesiastique de l'empire byzantin, première partie, Le siège de Constantinople et le patriarcat œcumenique, III*: *Les églises et les monastères*, Paris 1953, 232–237.

M. Jugie, *Poésies rythmiques de Nicéphore Calliste Xantopoulos*, Byzantion V/1 (1929) 357–390.

К. Калокирис, *Το άστρον της Βηθλεέμ εις την βυζαντήν τέχνην*, Солун 1969 (K. D. Kalokyrēs, *To astron tēs Vēthleem eis tēn Vyzantinēn technēn*, Thessalonikē 1969)

К. Калокирис, *Ἡ Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δυσέως*, Солун 1972, 204 (K. D. Kalokyrēs, *Hē Theotokos eis tēn eikonographian Anatolēs kai Dyseōs*, Thessalonikē 1972).

М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд 1990², 350, 353, 366, 373–380 (M. Kašanin, *Srpska književnost u srednjem veku*, Beograd 1990², 350, 353, 366, 373–380).

Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери,* II, Петроград 1915, 372–377 (N. P. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri,* II, Petrograd 1915, 372–377).

A. E. Laiou, *Constantinople and the Latins. The Foreign Policy of Andronicus II. 1282–1328*, Cambridge Mass. 1972, 36.

Leonis Diakoni caloënsis Historiae libri decem et liber de velitatione bellica Nicephori Augusti, red. Ch. B. Hase, Bonn 1828, 64.

Лев Диакон, История, Москва 1988, 37 (*Lev Diakon, Istorija*, Moskva 1988, 37)

Л. И. Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков*, Москва 1987, 495, 497–498 (L. I. Lifšic, *Monumental`naя živopis` Novgoroda XIV–XV vekov*, Moskva 1987, 495, 497–498).

Ј. Магловски, *Богородица Живоносни источник. Драгуљи једне касно и поствизантијске теме*, ЗЛУМС 32–33 (2003) 183–191 [J. Maglovski, *Bogorodica Živonosni istočnik. Dragulji jedne kasno i postvizantijske teme*, ZLUMS 32–33 (2003) 183–191].

H. Maguire, *Magic and the Christian Image*, in: *Byzantine Magic*, ed. H. Maguire, Washington 1995, 70.

G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984, 96, 97, 148, 149, 190, 191, 325–326.

C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453, Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972, 192, 201–202, 205–206.

J. Mateos, *Le Typicon de la Grande église. Ms. Saint-Croix no. 40, Xe siècle*, Roma 1963, I, 68, 69, 190, 191, 334, 335, II, 126–129.

A. McDavid, A. Ricci, *The Monastery of the Life-Giving Spring (Zoodochos Pege)*, in: *Egeria. Mediterranean Medieval Places of Pilgrimage Network for the Documentation, Preservation and Enhancement of Monuments in the Euromediterranean Area*, ed. M. Kazakou, V. Skoilas, Athens 2008, 180–181.

Д. Медаковић, *Богородица „Живоносни источник" у српској уметности*, ЗРВИ 5 (1958) 203–217 [D. Medaković, *Bogorodica „Živonosni istočnik" u srpskoj umetnosti*, ZRVI 5 (1958) 203–217].

В. Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву архиепископа Данила II у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 141–163 [V. Milanović, *O fresci na ulazu u Bogorodičinu crkvu arhiepiskopa Danila II u Peći*, Zograf 30 (2004–2005) 141–163].

Минеј за децембар, Крагујевац–Вршац 1984, 338 (*Minej za decembar*, Kragujevac–Vršac 1984, 338).

Минеј за март, Крагујевац–Вршац 1984, 316–322 (*Minej za mart*, Kragujevac–Vršac 1984, 316–322).

Л. Мирковић, *О иконографији мозаика изнад царских врата у нартексу цркве Св. Софије у Цариграду*, in: idem, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 203 (L. Mirković, *O ikonografiji mozaika iznad carskih vrata u narteksu crkve Sv. Sofije u Carigradu*, in: idem, *Ikonografske studije*, Novi Sad 1974, 203).

D. Mouriki, *The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus*, in: *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, ed. I. Hutter, Wien 1984, 180–181.

Nicephori Gregorae Byzantina Historia, graece et latine, I, red. L. Schopen, Bonn 1829, 442.

D. M. Nicol, *The Last Centuries of Byzantium, 1261–1453*, Cambridge 1993², 93–106.

The Oxford Dictionary of the Christian Church, ed. F. L. Cross, London 1957, 953.

Д. И. Палас, *Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος πηγή. Εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση καὶ ἱστορία τοῦ θέματος*, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 26 (1971) μέρος Α', Атина 1973, 201–224 [D. I. Pallas, *Hē Theotokos Zōodochos pēgē. Eikonographikē analysē kai istoria tou thematos*, Archaiologikon Deltion 26 (1971) meros A, Athena 1973, 201–224].

Νικηφόρου Καλλίστου του Ξανθοπούλου Περί συστάσεως του σεβασμίου οίκου της εν Κωνσταντινουπόλει Ζωοδόχου Πηγής, και των εν αυτώ υπερφυώς τελεσθέντων θαυμάτων, ed. јеромонах Амвросиос Памперис, Лајпциг 1802 (*Nikēphorou Kallistou tou Xanthopoulou Peri systaseōs tou sevasmiou oikou tēs en Kōnstantinoupolei Zōodochou Pēgēs, kai tōn en autō hyperphyōs telesthentōn thaumatōn*, ed. hierom. Ambrosios Pamperis, Leipzig 1802)

V. Penna, *Zoe's lead seal: female invocation to the Annunciation of the Virgin*, in: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005, 178.

Пет векова српског штампарства, 1494–1994. Раздобље српскословенске штампе XV–XVII в, ed. М. Пешикан, К. Мано-Зиси, М. Ковачевић, Београд 1994, 199–201 (*Pet vekova srpskog štamparstva, 1494–1994. Razdoblje srpskoslovenske štampe XV–XVII v*, ed. M. Pešikan, K. Mano-Zisi, M. Kovačević, Beograd 1994, 199–201).

B. Pitarakis, *Female piety in context: understanding developments in private devotional practices*, in: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005, 156.

А. В. Поповић, *Богородица Ζωοδόχος πηγή: од Мајке Богова до Мајке Божје*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Крушевац 10–13. мај 2000, ed. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 107–115 (A. V. Popović, *Bogorodica Zōodochos Pēgē: od Majke Bogova do Majke Božje*, in: *Treća jugoslovenska konferencija vizantologa*, Kruševac 10–13. maj 2000, ed. Lj. Maksimović, N. Radošević, E. Radulović, Beograd–Kruševac 2002, 107–115).

Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1954².

Р. Радић, *Време Јована V Палеолога*, Београд 1993, 386–387 (R. Radić, *Vreme Jovana V Paleologa*, Beograd 1993, 386–387).

T. Starodubcev, *Sticheron „What shall we offer you, Christ". A description and a painting*, Cahiers balkaniques 31 (2000) 21–37.

Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* Београд 1982–1988², 1, 41; 2, 447; 6, 40 (Lj. Stojanović, *Stari srpski zapisi i natpisi* Beograd 1982–1988², 1, 41; 2, 447; 6, 40).

Х. Столић, *Православни светачник*, II, Београд 1989, 952–955 (H. Stolić, *Pravoslavni svetačnik*, II, Beograd 1989, 952–955).

A.-E. N. Tachiaos, *The Slavonic Manuscripts of Saint Panteleimon Monastery (Rossikon) on Mount Athos*, Thessaloniki 1981, 80–81.

A.-M. Talbot, *The Anonymous Miracula of the Pege Shrine in Constantinople*, Palaeoslavica 10/2 (2002) 223–235.

A.-M. Talbot, *Epigrams of Manuel Philes on the Theotokos tes Peges and Its Art*, DOP 48 (1994) 135.

A. M. Talbot, *Old Wine in New Bottles: The Rewriting of Saints' Lives in the Paleologan Period*, in: *Twilight of Byzantium*, ed. S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1991, 15–29.

A. M. Talbot, *Two Accounts of Miracles at the Pege Shrine in Constantinople*, Travaux et mémoires 14 (2002) 605–606.

А.-М. Тэлбот, *Чудотворные образы в Константинопольском храме „Живоносного источника"*, in: *Чудотворная икона в Византии и древней Руси*, ред. А. М. Лидов, Москва 1996, 117–118 (A.-M. Tèlbot, *Čudotvornye obrazy v Konstantinopol`skom hrame „Živonosnogo istočnika"*, in: *Čudotvornaja ikona v Vizantii i drevnej Rusi*, red. A. M. Lidov, Moskva 1996, 117–118).

М. Татић-Ђурић, *Богородица у делу архиепископа Данила II*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба. Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, Децембар 1987*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 399–402, 405–407 (M. Tatić-Djurić, *Bogorodica u delu arhiepiskopa Danila II*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba. Medjunarodni naučni skup povodom 650 godina od smrti, Decembar 1987*, ur. V. J. Djurić, Beograd 1991, 399–402, 405–407).

M. Tatić-Đurić, *Image et message de la Théotokos „Source de vie"*, Association internationale d'études du sud-est européen, Bulletin XIX–XXIII/1–2 (1993) 31–47.

N. Teteriatnikov, *The image of the Virgin Zoodochos Pege: two questions concerning its origin*, in: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005, 225–233.

Б. Тодић, *Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба. Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, Децембар 1987*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 361, 362 (B. Todić, *Ikonografski program fresaka iz XIV veka u Bogorodičinoj crkvi i priprati u Peći*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba. Međunarodni naučni skup povodom 650 godina od smrti, Decembar 1987*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1991, 361, 362).

Б. Тодић, *Натпис уз Јована Оливера у наосу Леснова (Прилог хронологији лесновских фресака)*, ЗРВИ 38 (1999/2000) 373–383 [B. Todić, *Natpis uz Jovana Olivera u naosu Lesnova (Prilog hronologiji lesnovskih fresaka)*, ZRVI 38 (1999/2000) 373–383].

А. Тошић, *Штампане србуље Универзитетске библиотеке у Београду, Каталог изложбе*, Београд 1994, 8 (A. Tošić, *Štampane srbulje Univerzitetske biblioteke u Beogradu, Katalog izložbe*, Beograd 1994, 8).

Đ. Trifunović, *Hymne de Nicéphore Calliste Xanthopoulos consacré à la Viege, dans la traduction serbe de Makarije de l'année 1382*, Cyrillomethodianum I (1971) 67.

Трїωдь цвѣтнаѧ, въ Москвѣ 1847 (Triōd` cvětnaia, v` Moskvě 1847).

P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, vol. 1, 295–299, vol. 3, Pls. 550–552.

T. Velmans, *L'iconographie de la „Fontaine de vie" dans la tradition byzantine à la fin du Moyen âge*, in: *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris 1968, 123–124, 128–134.

Византијски извори за историју народа Југославије, VI, ed. Ф. Баришић, Б. Ферјанчић, Београд 1986, 194 (*Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije*, VI, ed. F. Barišić, B. Ferjančić, Beograd 1986, 194).

Г. И. Вздорнов, *Феофан Грек. Творческое наследие*, Москва 1983, 78 (G. I. Vzdornov, *Feofan Grek. Tvorčeskoe nasledie*, Moskva 1983, 78).

Г. И. Вздорнов, *Фрески церкви Успения на Волотовом Поле близ Новгорода*, Москва 1989, 52–54, 95 (G. I. Vzdornov, *Freski cerkvi Uspenija na Volotovom Pole bliz Novgoroda*, Moskva 1989, 52–54, 95).

Г. И. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде*, Москва 1976, 128–129 (G. I. Vzdornov, *Freski Feofana Greka v cerkvi Spasa Preobraženija v Novgorode*, Moskva 1976, 128–129).

М. Живојиновић, *Светогорске келије и пиргови у средњем веку*, Београд 1972, 91–102 (M. Živojinović, *Svetogorske kelije i pirgovi u srednjem veku*, Beograd 1972, 91–102).

ЗОГРАФ 33 (2009) [101–119]

The cult of the Virgin Ζωοδόχος πηγή and its reflection in the painting of the Palaiologan era

Tatjana Starodubcev

The depictions of the Virgin, whose appearance indicates that they were created under the influence of the cult in the shrine near Constantinople which as time passed acquired the name of Ζωοδόχος πηγή (Life-receiving Source) drew attention in scientific circles long ago. In the light of what has been learned from new researches, it emerges that this group of presentations of the Virgin, painted in the Palaiologan era, consists only of a few preserved examples. They are found in the narthex of the Church of the Virgin Hodegetria (Aphendiko) in the Brontocheion monastery in Mistra dated to between 1313 and 1322 (Fig. 1), in the *arcosolium* of the grave of *despotes* Demetrios in the inner narthex of the Chora monastery in Constantinople from around 1340 (Fig. 2), in the narthex of the Church of the Archangel Michael in Lesnovo dating from 1349 (Fig. 3) and the narthex of the Church of the Ascension in Ravanica from around 1387 (Fig. 4), on the western wall of the Church of the Dormition in Volotovo near Novgorod, from 1363 to around 1390 (Fig. 5), and in the altar of the south-eastern parekklesion of the Church of Sts. Theodore in the Brontocheion monastery in Mistra, dated to around 1400 (Fig. 6).

Thanks to the preserved written sources, a fairly large amount of data exists about the long history of the site of this Virgin's cult, which was located outside the walls of Constantinople. The shrine of the Virgin of the Source (τῆς Θεοτόκου τῆς Πηγῆς), as it was originally called, came into being as long ago as the fifth or sixth century. Its fame spread as a result of the numerous cures that occurred throughout the centuries, at the source of this miraculous water spring above which a special underground room had been erected.

Although located outside the city walls, it was nevertheless regularly visited and there was even an imperial palace where the emperors stayed with their suites, at least once a year, to celebrate the feast of the Ascension. Constantine VII Porphyrogennetos (913–959) gives an account of this, describing how the emperor and the patriarch officially celebrated the feast of Ascension. Later authors record that in 967, the *basileus* Nikephoros II Phokas (963–969), as was the custom, spent this feast day in the church of Pege (Leo the Deacon in the second half of the tenth century, John Skylitzes in the second half of the eleventh century, Georgios Kedrenos at the end of the eleventh or beginning of the twelfth century and, a little differently, John Zonaras in the first half of the twelfth century).

However, the shrine obtained a service dedicated to the cult fostered here and devoted to the renewal of the Church of the Virgin Ζωοδόχος πηγή and the miracles that occurred here, much later. The feast that was celebrated on the first Friday after Easter, was not established until the first decades of the fourteenth century. The author of the *akolouthia* was Nikephoros Kallistos Xanthopoulos (around 1265 to around 1335), an historian, author and poet from the Byzantine capital, whose works are the most significant source for the history of the monastery and description of the properties of its miraculous waters.

Xanthopoulos gave a detailed account about the foundation of the shrine and the emperors who renewed it, and that is why the question that arises as to how the newly established feast day was celebrated in the Byzantine capital. In his account, written during the joint rule of the emperors John V Palaiologos and John VI Kantakouzenos (1347–1354), Pseudo-Kodinos described the festivities that took place on the fifth day after Easter and recounted that then, the patriarch arrived at the palace with his suite, and that the most senior state and ecclesiastical dignitaries came to pay tribute to the emperor and the patriarch.

There is no record that the feast of the Mother of God Ζωοδόχος πηγή was celebrated in the Constantinopolitan monastery of Pege in the mid-fourteenth century. Perhaps the reason was that in 1329, the emperor Andronikos III Palaiologos handed over the monastery to the ecumenical patriarch Isaiah and, after the patriarch's death in 1332, it became a *metochion* of the Great Lavra on Mount Athos. Thus, the cult of the Virgin Ζωοδόχος πηγή could spread further both from Constantinople and through the Great Lavra. That is why the questions arise as to how the cult of the shrine and the *akolouthia* dedicated to it spread in the eastern Christian world where the service was not performed in the Greek language, and how they influenced the formation of a specific image of the Virgin.

Only two of the enumerated presentations from Palaiologan times have inscriptions designating the Virgin in the way she was celebrated in the *akolouthia* of the feast, ἡ Ζωοδόχος Πηγή. They are examples that are found in the churches erected in the Byzantine Empire. The first was in the Church of the Virgin Aphendiko in Mistra, the endowment of the *hegoumenos* Pachomios, who bore the title of the *great protosynkellos* and *archimandrite of the Peloponnesos*. This man enjoyed the outstanding confidence of the Byzantine emperor Andronikos II Palaiologos, who issued three charters to his *koinobion*, labelled it as imperial (Figs. 1–7). The second was in the Chora monastery in Constantinople and is located above the grave of the *despotes* Demetrios, the youngest son of the then deceased emperor Andronikos II Palaiologos (Figs. 2, 8). In the churches in Serbia, the images of the Virgin are accompanied by other inscriptions. In the Church of the Archangel Michael in

Lesnovo, the endowment of a high-ranking nobleman, Jovan Oliver, the narthex of which was erected after it had become the seat of the newly established Zletovo Bishopric, she is labelled as the Virgin the Source of Life (Fig. 3, 9). In the narthex of the Church of the Ascension in the Ravanica monastery, the funerary church of Prince Lazar, next to the image of the Virgin one reads the words the Mother of God Life-bearing Source (Figs. 4, 10). On the other hand, two examples have been preserved, on which it is impossible to distinguish any traces of an inscription, but one should not exclude the possibility that particular epithets of the Virgin were inscribed on those presentations. That is the case in the Church of the Dormition in Volotovo near Novgorod, which was painted through the efforts of the archbishop Alexios (Fig. 5), and in the altar of the parekklesion of the Church of Sts. Theodore in Mistra, painted through the efforts of unidentified secular dignitaries (Fig. 6).

That is why we should return to the question of how the cult of the shrine and the *akolouthia* dedicated to it spread in the regions of the eastern Christian world where the liturgy was not performed in the Greek language. The knowledge about the miraculous properties of its source certainly existed but, apparently, it took a long time before the new office was translated. At least, that is the testimony in the Serbian-Slavonic manuscripts of the *pentekostaria* copied during the fourteenth and fifteenth centuries, as well as the *pentikostarion* published by Camillo Zanetti, in the printing house of Stefan of Skadar, in 1563, in which the office for this feast did not exist. The miraculous cult of the shrine was probably well known in Serbia, but the *akolouthia* was not entered in the *pentekostaria* of the Serbian Church.

In contrast to the official Church, which needed time to accept the new *akolouthia*, it appears that the piety of the common folk was different. The cult was well-known in the Serbian lands, thanks to the stories of travellers to Byzantium. But, not only that. In 1381/1382, a hymn of Xanthopoulos, celebrating the Mother of God as ζωοδόχε ὄντος πηγή, was translated into the Serbian-Slavonic language. A manuscript miscellany from the end of the sixteenth century contains the sole preserved specimen of the copy of this hymn. It was translated by the monk Makarije who, one supposes, could be identified with a homonymous Serbian scribe who worked on the Holy Mount at that time.

The question is whether a model existed that would have determined the appearance of the pictures of the Virgin linked with the cult of her shrine. The diversity of the preserved presentations originating from the Palaiologan era indicates either that there was no defined scheme based on an icon-model that existed in the shrine for presentations of the Virgin of this type, or that in this *locus sanctus* there were several especially revered images of different appearances. On the other hand, since the Virgin was regularly depicted as *orans* and as a spring-well or water was always included, except in Ravanica, it may be that the composition of a picture, at least indirectly, was influenced by the mosaic presentation of the Mother God with the Christ Child in the dome of the crypt that was mirrored in the miraculous water spring, described by Xanthopoulos, and which, with good reason, is assumed to have been created in the time of Andronikos II Palaiologos. However, it is impossible to reliably establish the degree to which the presentation located in the dome above the source of the miraculous water influenced the formation of the appearance of certain later presentations.

This research of the circumstances that could have created the images of the Virgin related to the Constantinopolitan monastery of Pege. It demonstrates that the fame a *locus sanctus* acquired in the piety of the common people could have significantly influenced the choice of such images. As the inscriptions that define the Virgin as ἡ Ζωοδόχος Πηγή demonstrate, only in the Byzantine Empire, in the most important centres such as Constantinople and Mistra, were certain presentations definitely painted under the direct *influence of the akolouthia*. The influence of a newly established *akolouthia* could not have existed in Serbia at that time because the service did not exist in the *pentekostaria* of its Church. Only the *reflection of the cult* of the miraculous shrine of Pege could have occurred in the Serbian lands, and, after the hymn of Xanthopoulos had been translated, later, its influence on the iconography of the Serbian painting was also possible.

The depictions of warrior saints in frescoes of 1380 at the Church of the Holy Saviour in Kovaliovo

Whether Balkan masters painted the Novgorod church?

Svetlana Dmitrieva*

International University of Nature, Society and Man, Dubna, Russia

UDC 75.052.046.3(470.24 Kovaliovo)
DOI 10.2298/ZOG0933121D
Оригиналан научни рад

This article examines the theme of warrior saints in the Kovaliovo fresco cycle, based on the archival photographs and frescoes assembled by the conservators. The analysis of the selection of warrior saints (including the seated figure of St. Demetrios), the arrangement of their figures in the overall iconographic programme, the separate iconographic characteristics of the frescoes and — finally — the style of painting, confirms that the Kovaliovo master-painters were not local nor were they Russian, but it obliges us to reject the theory that the Kovaliovo frescoes resemble the art of the Morava school in Serbia. It is feasible that the Kovaliovo painters came from one of the Balkan centers closely linked to Thessaloniki and, within the tradition of Novgorodian monumental painting, the best Kovaliovo frescoes seem to bear the legacy of their great predecessor, Theophanes the Greek.

Keywords: Kovaliovo, Novgorod frescoes, warrior saints, Battle of Kulikovo, iconographic programme, Theophanes the Greek

The church wall paintings of Veliky Novgorod are particularly important in the art of fourteenth-century Rus'. A significant number of frescoes were painted by masters who had migrated from Constantinople and the Balkan region. Among them was the illustrious Theophanes the Greek and other artists, whose names have been lost.

Anonymous masters were responsible for the wall paintings dated 1380 at the Transfiguration Monastery church in Kovaliovo, near Novgorod, built in 1345.[1] N. P. Sychov supervised the removal of the overpainting from the frescoes in 1910 to 1912 and later, in 1921, thus laying the groundwork for the study of the Transfiguration church frescoes. Uncovering the earlier paint layer allowed us to include this fresco ensemble in the monuments of Medieval Rus'. Thereafter it was mentioned by many scholars in the first half of the twentieth century. They attempted to relate the Kovaliovo painting to various schools of medieval art.[2] V. N. Lazarev was the first to give a detailed account of the iconographic characteristics and style of these frescoes in a book published in 1947; afterwards the same author devoted a separate paper to the frescoes, where he attributes the painting at the Kovaliovo church to Serbian masters, and specifically to the Morava school of the late fourteenth to early fifteenth centuries.[3] V. N. Lazarev rated the Kovaliovo wall paintings very highly and initiated the retrieval of the frescoes from the church ruins, which was carried out by a team of restorers led by A. P. and V. B. Grekov.[4] Restoration of the original frescoes served as the basis for several articles in the 1980s dealing with the special problems of these wall paintings.[5] Their general conclusions coincide on the whole with those of V. N. Lazarev.

The changes in interpretation of the Kovaliovo frescoes were connected to a total re-evaluation of painting from the late Palaiologan period. The exceptionally active period in Novgorod cultural life during the second half of the fourteenth century and the flowering of monumental painting at this time were reflected in generalised publications and more specific research.[6] Interestingly

* Svetlana Dmitrieva (Rechnaya 8, 41980 Dubna, Moscow Oblast, Russia); ru-ds@list.ru

[1] Chronicles tell us that the church was erected in 1345 by a Novgorod city-dweller named Ankif (Onkif) Zhabin (*Polnoe sobranie russkikh letopiseĭ*, IV, ch. 1/1, Saint Petersburg 1915, 275).

[2] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux aux XIV, XV, et XVI siècles d'après les monuments de Mystra, de la Macédoine et du Mont Athos,* Paris 1960², 484, 632; P. P. Muratov, *Russkaia zhivopis' do serediny XVII veka*, in: *Istoriia russkogo iskusstva*, red. I. Grabar, VI, Moscow 1915, 182; A. I. Nekrasov, *Velikiĭ Novgorod*, Moscow 1924, 67; idem, *Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo*, Moscow 1937, 158–159; D. Ainalov, *Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit*, Berlin–Leipzig 1932, 61; M. Alpatov, N. Brunov, *Geschichte der altrussischen Kunst*, Augsburg 1932, 182.

[3] V. N. Lazarev, *Iskusstvo Novgoroda*, Moscow–Leningrad 1947, 85–90; idem, *Kovalevskaia rospis' i problema iuzhnoslavianskikh sviazeĭ v russkoĭ zhivopisi XIV veka*, Ezhegodnik Instituta istorii iskusstv, 1957: Arkhitektura i zhivopis' (1958) 233–278 (reprinted in: V. N. Lazarev, *Russkaia srednevekovaia zhivopis'*, Moscow 1970, 234–278).

[4] For the results of the restoration v. A. P. Grekov, *Freski tserkvi Spasa Preobrazheniia na Kovaleve*, Moscow 1987. Lately, the restorers in Novgorod, under the guidance of Tamara Anisimova, were successful in bringing together some fresco scenes from the Dormition church in Volotovo, 1363, and restorer Tatyana Romashkevich assembled several figures and compositions from the Savior (Transfiguration) church on Nereditsa, 1199. The frescoes of the other destroyed churches — the Annunciation on Gorodishche and the Archangel Michael in the Skovorodsky monastery are not included in these works.

[5] O. I. Podobedova, *Voinskaia tema i eë znachenie v sisteme rospisi cerkvi Spasa na Kovaleve v Novgorode*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naia zhivopis' XI–XVII vekov*, Moscow 1980, 196–209; G. S. Kolpakova, *Kovalëvskie freski. Sistema rospisi i eë sootnoshenie s inter'erom*, in: *Novgorodskiĭ kraĭ.* Materialy nauchnoĭ konferentsii "Novgorod drevniĭ – Novgorod sotsialisticheskiĭ, Arkheologiia, istoriia, iskusstvo", ed. V. L. IAnin, Leningrad 1984, 241–250.

[6] Ė. S. Smirnova, *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII — nachalo XV veka*, Moscow 1976; L. I. Lifshits, *Monumental'naia zhivopis' Novgoroda XIV–XV vekov,* Moscow 1987, 29–32, 503–508, fig. 180–200.



Fig. 1. The scheme of the painting in the naos (view to the west)



Fig. 2. The scheme of the painting in the naos (view to the north)

enough, IU. G. Malkov's articles on frescoes in the Novgorod church of the Nativity at the Cemetery, which is also traditionally included in the group showing "Balkan influences", expressed doubt as to whether the Kovaliovo frescoes could have been painted by Serbian masters.[7]

Over the last few decades, the full significance of the Transfiguration church frescoes has been reassessed in various publications. Jadranka Prolović's monograph on wall paintings at the Church of St. Andrew on the Treska River near Skopje (1388/1389) concludes that they bear a close affinity to the frescoes at Kovaliovo,[8] while Vladimir Sarabyanov notes a similarity between the spiritually charged Kovaliovo images and the school of Theophanes the Greek, at the same time noting characteristics that further relate the ensemble to the culture of Novgorod.[9]

Several problems associated with Kovaliovo frescoes have been only partly discussed in existing literature. Above all these are questions concerning the *ktetors* cited in the main inscription on the church's west wall,[10] and the master (or masters) that headed the workshop (his name was apparently included in the poorly preserved inscription over the door leading into the church from the narthex). Other questions are posed by the rare iconographic types encoun-

[7] IU. G. Malkov, *Freski tserkvi Rozhdestva na Kladbishche*, Khudozhestvennoe nasledie. Khranenie, issledovanie, restavratsiia 4 (1978) 193–221; idem, *O roli balkanskoĭ khudozhestvennoĭ traditsii v drevnerusskoĭ zhivopisi XIV veka. Nekotorye aspekty tvorchestva Feofana Greka*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naia zhivopis' XI–XVII vekov*, Moscow 1980, 138–140.

[8] J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, 218.

[9] V. Sarabianov, *XIV secolo: il nuovo incontro con Bisanzio,* in : *La pittura russa,* ed. E. Smirnova, I, Milano 2001, 280–286.

[10] The fresco inscription assembled by the restorers (on the west wall of the naos, above the entrance to the church) names not only the *ktetors* of the church, but also the ruling archbishop of Novgorod and Moscow, Grand Prince Dmitry Donskoy: "В лето 6888 потьписанъ бы(сть) храмъ Г(оспод)а Б(ог)а Сп(а)са нашего И(ису)са Х(рист)а а при князи великомъ Дмитрии Ивановиче и при въсеосвященомъ архиепископе новогродьскомъ Алексеи а повелением раба Б(о)жья Офанасия Степановича и подружи его Марии а съвръшисо м(еся)ца августа".



Fig. 3. St. Demetrios of Thessaloniki



Fig. 4. St. George

tered here, some of them unprecedented in Russian art. Several images require identification, and their subject matter has yet to be interpreted. Finally, the stylistic variety of the painting itself and the artistic whole created by the Kovaliovo artistic workshop raise the question where we should place this fresco ensemble in the ranks of Novgorod artworks, and the painting of Byzantine style in general.

The fresco programme of the Kovaliovo church can be reconstructed according to archive photographs and reassembled fragments. This programme resulted from a skillfully made unification of several themes, each closely related to the central semantic emphases of the wall painting. Firstly, we have the Theophany theme revealing the church's dedication to the Transfiguration of Christ and reflecting primary concepts of the late Palaiologan epoch. Old Testament images in the dome and naos, the Great Feasts cycle and its major points of emphasis correspond to this theme. The monastic themes, likewise, are notably large in scale and underlines the monastic character of the ensemble (images of the holy monks in the sanctuary, naos and narthex). Particular attention is paid to the holy women, and also to the warrior saints. The present article will examine the latter theme and on this basis attempt to clarify several questions, as the origins of the painters and the correlation of the fresco ensemble with the contemporary Byzantine art.

The Palaiologan epoch engendered a very specific attitude to the soldiers-martyrs, who had been venerated since early Christian times.[11] At this period it becomes more evident than ever before that valour in battle is perceived as the fulfilment of Christian duty, an imitation of feats achieved by the warrior saints. Hopes for a successful outcome to military conflict are linked to their assistance, both in prayer and reality, as clearly reflected in early Russian literature.[12] Both Byzantine and Old Russian sources show that during this time worship was an active constituent of martial culture (for instance, the consecration of weapons).[13] Military *regalia* participated in Christian Feasts.[14] Veneration of the holy warriors increases

[11] Many works are dedicated to the representations of the warrior saints in Byzantine Art. For the rich bibliography v. M. Marković, *O ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima,* in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ed. V. J. Djurić, Belgrade 1995, 567–630; idem, *Sveti ratnici iz Resave. Ikonografska analiza,* in: *Manastir Resava. Istorija i umetnost.* Naučni skup *Manastir Manasija i njegovo doba*, ed. V. J. Djurić, Despotovac 1995, 191–217; Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot– –Burlington 2003.

[12] The author of the prolonged chronicle version of the "Story about the Battle of Kulikovo" correlates the defense of Medieval Rus' and the feat of martyrs: "Да темже рыданием исполнишася Московци… и на беги обратишася…, а не помянуша яко мученицы глаголаху дроуг ко дроугу: братие, потерпим мало; зрима яра, но раи сладок, и страстен мечь, но сладко венчание" (*Polnoe sobranie russkih letopiseĭ*, IV, ch. 1/1, 320). This theme also appears as a refrain in the other texts about the Battle of Kulikovo.

[13] I. M. Djordjević, *Der heilige Demetrius in der serbischen Adligen Stiftungen aus der Zeit der Nemaniden,* in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels du XIV siècle.* Recueil des rapports du IVe Colloque serbo-grec, red. D. Davidov, Belgrade 1985, 71.

[14] Marković, *O ikonografiji svetih ratnika*, 587. For example, there is a very interesting description of the army of Dmitry Donskoy coming out of



Fig. 5. The warrior saints in the lower zone of the north wall

throughout the fourteenth century: portable icons of the warrior saints accompany soldiers and military leaders on campaigns and often become family relics, many new churches were dedicated to the holy warriors in gratitude for their assistance during battle, and naturally the military theme assumes a far more important role in monumental ensembles of the Palaiologan period than ever before.

An increase in the number of warrior saint figures in wall painting is proof in itself: in most churches their images are combined in multi-figural groups. For example, seventeen warrior saints were depicted at the Church of Christ Pantokrator in the Dečani Monastery (ca. 1345);[15] at the Church of St. Athanasios in Kastoria (1385/1386) eight of the twenty figures in the lower zone were warrior saints;[16] fourteen holy warriors were included in the frescoes at Resava (before 1418).[17] During this period many parish and monastery churches were founded with assistance from the *ktetors*, whose task was to participate in the defence of their towns and regions at the behest of the emperor or prince.[18] It is worthy of note that the artists of the Palaiologan epoch and, above all, Michael Astrapas and Eutychios, liked to leave their inscriptions on the weapons of warrior saints.

The interior of the Kovaliovo church has two contrasting components: a relatively spacious area under the dome, and the corner bays. The square pillars in the church have been displaced towards the side walls and this reduces the dimensions of the side compartments. The semi-cylindrical vaults are open on the eastern side with lofty arches, but closed on the western side by walls. The specific features of the architecture resulted in a clearly defined separation of the central space beneath the dome. The compartments formed in the northwest and southwest corners of the church are almost entirely separate from the central area. Probably designated for solitary prayer, they facilitated a focused state of mind.

The lower registers of the frescoes in the northern and western sections of the church are devoted to the theme of the holy warriors, portraying St. Demetrios of Thessaloniki (middle zone), two warrior saints in the lower zone of the northwest pillar (fig. 1) — St. George (south side) and St. Nestor (east side), and also three soldier saints on the north wall (fig. 2).



Fig. 6. St. Merkourios

The fresco depicting Demetrios of Thessaloniki (fig. 3) has no analogue in any other monumental cycle painted in Medieval Rus'. It shows St. Demetrios in full battle dress and bearing a sword, enthroned on the military *sella curulis* with the town wall in the background.[19] This image of Demetrios

Moscow before the Battle of Kulikovo: "…архиепископ же благослови его (князя Димитрия) и отпусти пойти противу поганых татар и дасть ему Христово знамение — крест на челе и посла богосвященный събор свой съ кресты и съ святыми иконами и съ священною водою въ Фроловъскыа врата, и в Никольскые, и в Констаньтиноеленскыа, да всяк въин благословен изыдеть и священною водою кроплен". V. *Skazanie o Mamaevom poboishche. Drevnerusskiĭ tekst i perevod,* in: *Pole Kulikovo. Skazaniia o bitve na Donu*, ed. L. A. Dmitriev, Moscow 1980, 143.

15 Marković, *O ikonografiji svetih ratnika*, 587.

16 S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 106–107.

17 Marković, *Sveti ratnici iz Resave*, 216.

18 As an example of the obvious parallelism between the military leader — the founder of the church — and the warrior saints, depicted on the walls of his church, we can take the fresco in the Church of the Archangel Michael in the Monastery of Lesnovo (1342–1347). The title of the *ktetor* Jovan Oliver — "Megas Dux" — is written on the shield of St. Demetrios, v. Djordjević, *Der heilige Demetrius*, 72.

19 Archive of the Institute of the History of Material Culture in Saint Petersburg. Negative II–72506. This fresco has partly been assembled by the restorers.



Fig. 7. St. Prokopios



Fig. 8. St. Artemios (St. Niketas?)

is emphasised not only by the unusual composition but also by its position in the middle rather than lower zone (Gospel scenes occupy this zone on the north and south walls).[20] It is not characteristic in other Novgorod churches to single out Demetrios of Thessaloniki from the rank of warrior saints.[21] These factors together prompt us to consider why the image of this *megalomartyr* is given special attention in the Novgorod ensemble of frescoes.

It has already been established that depictions of St. Demetrios enthroned were already produced in the early Byzantine period and relate to a specific location where he was venerated, the basilica at Thessaloniki.[22] In the veneration of Demetrios his protection over military leaders and rulers is particularly important, and images of the saint enthroned are often found on the coins and seals of Byzantine officials and rulers of provinces within the Byzantine cultural area,[23] particularly Medieval Rus'. The iconographic formula of Demetrios enthroned probably reached Rus' from the late twelfth to early thirteenth century, during the rule of Grand Prince of Vladimir, Vsevolod the Big Nest, who assumed the Christian name Dimitry.[24] The bulls of Prince Yaroslav Vladimirovich regarding his Novgorod princedom (1181–1184, 1187–1196 and 1197–1199) show that in Novgorod, too, this type of image was known in the twelfth to thirteenth centuries. Archangel Michael is portrayed on the recto of the bulls, while the verso features St. Demetrios enthroned and bearing a sword.[25]

The dissemination of various iconographic versions of Demetrios intensified in Palaiologan art as the saint became

[20] The fresco representing Demetrios was disposed symmetrically to the fresco of the enthroned prophet Ezekiel (?; the middle zone of the west wall); v. fig. 1.

[21] In the Church of Dormition in Volotovo, 1363, Demetrios is probably depicted, together with St. George, on the southern arch (G. I. Vzdornov, *Freski tserkvi Uspeniia na Volotovom pole bliz Novgoroda*, Moscow 1989, ill. 149), in the Church of St. Theodore Stratelates "on the Spring" (around 1380), the figure of Demetrios is not singled out from other warrior saints on the south wall (v. T. IU. Tsarevskaia, *Rospis' tserkvi Fedora Stratilata na Ruch'iu v Novgorode i eё mesto v iskusstve Vizantii i Rusi vtoroĭ poloviny XIV veka*, Moscow 2007, 112).

[22] Quite possibly, this iconographic formula goes back to the missing sacred image in the basilica of Saint Demetrios in Thessaloniki. The depiction of the sitting Demetrios in relief on the facade in San Marco in Venice (thirteenth century) probably follows the same prototype; cf. O. Demus et al., *Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995, Cat. 8, 89–90.

[23] Special significance was attached to the veneration of Demetrios in Sirmium and in Bulgaria: the figure of Demetrios is placed on the seals of the Second Bulgarian Empire. The seal of the thirteenth century Bulgarian tsar — Ivan Asen II — represents Demetrios enthroned. The reverse of a gold coin shows Demetrios crowning this tsar and giving him a sword. Cf. P. Schreiner, *Der thronende Demetrius. Iconographie und politishe Bedeutung eines Siegels Ivan Asens II*, in: idem, *Studia Byzantino-Bulgarica*, Wien 1986, 95–104.

[24] The famous Russian icon from the town of Dmitrov also belongs to this range (The State Tretyakov Gallery, Moscow, the beginning of the thirteenth century).

[25] Nine such seals are known, cf. V. L. IAnin, *Aktovye pechati Drevneĭ Rusi X–XV vekov,* 1, Moscow 1970, 204, tabl. 17, 58.



Fig. 9. St. Helena



Fig. 10. St. Akakios of Sinai

protector of the last imperial dynasty, and he was frequently depicted in this capacity on coins.[26] In the monumental painting of the Palaiologan epoch, Demetrios the Great Martyr was portrayed enthroned against a background of buildings in his *Vita* scenes, for instance "The Martyrdom of St. Demetrios" at the Metropolitan Church of St. Demetrios in Mistra (1291–1315),[27] and "The Slaying of St. Demetrios" in the Church of the Virgin Ljeviška in Prizren (ca. 1310), where the martyr is depicted against a background wall with two side projections.[28] This motif acquires a particularly solemn character in some miniatures.[29]

In the Kovaliovo fresco we can see a light blue cloth under St. Demetrios' feet, and at the lower right a dark entity that may represent a scorpion. Judging from an archive photograph, a landscape "hillock" was painted between Demetrios and the town walls. The specific setting and other details indicate that the fresco is based on a hagiographic composition[30] that provided the essential features for this image by virtue of the widely-used symbolism (the saint vanquishing evil outside the town walls).

When examining the Kovaliovo fresco we should take into consideration that the martyr was protector not only of the Byzantine emperors, but also of Grand Prince Dmitry Donskoi,[31] the ruler when the church walls were painted (his name takes precedence in the fresco inscription written on the west wall).[32] But although Dmitry Donskoi is mentioned in the *ktetor* inscription and regarded as the founder of a

[26] Marković, *O ikonografiji svetih ratnika*, 589. Cf., also, J. Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines frappées sous les empereurs d'Orient depuis Arcadius jusqu'à la prise de Constantinople par Mahomet II*, Paris 1955, 246–269, pl. LX–LXII; D. R. Sear, *Byzantine Coins and Their Values*, London 1987², 442–479.

[27] On this fresco, the figure of Demetrios is beneath a painted arch. To the right of the saint's figure a mountain is depicted; v. M. Acheimastou-Potamianou, *Byzantine Wall-Painting*, Athens 1994, pl. 94.

[28] B. Živković, *Bogorodica Ljeviška. Crteži fresaka*, Belgrade 1991, 61.

[29] In the scene of the "Miracle about the scorpion" from the Menologion of Demetrios Palaiologos (between 1322–1340) St. Demetrios, having defeated the scorpion, sits against a town wall (Oxford, *Bodl. gr. th. F. 1*, fol. 54 v); v. Ch. Walter, *St. Demetrius: The Myroblytos of Thessalonica*, Eastern Churches Review 5 (1973) pl. 13.

[30] Out of all the episodes from St. Demetrios' Life, the following three are more often connected with architecture: the scenes of his martyrdom (here, the architecture featured the prison), the "Blessing of St. Nestor" and the "Miracle about the scorpion" (the two last scenes were already represented on Middle-Byzantine monuments, for example, on a reliquary from Vatopedi, Mount Athos, from the second half of the twelfth century).

[31] It is known, Dmitry Donskoy initiated the cult of St. Demetrios. Moscow Metropolitan Alexis in 1369 introduced the practice of a week-long fast before the Feast of St. Demetrios (v. V. N. Beneshevich, *Mitropolita Aleksiia "Slovo o novykh postakh"*, in: *Bibliograficheskaia letopis',* 3, Saint Petersburg 1917, 105–110). This fast reflected the practice of Thessaloniki; it did not spread in Russia, but it may have influenced the establishment of a day commemorating the warriors who fell in the Battle of Kulikovo on the Saturday before the Feast of St. Demetrios (one of the first records about this service is found in a fifteenth century Novgorodian manuscript). V. Arkhimandrit Meletiĭ, *Istoricheskoe opisanie stavropigial'nogo Solovetskogo monastyria*, Moscow 1881, 7, № 10. By that time, the venerated image of St. Demetrios, painted on the "grave board" of the saint, was removed to the Moscow Dormition Cathedral from Vladimir (where it arrived from Thessaloniki in 1197). This image is dated to 1701. The text on a small plate under the icon tells that it was transferred to Moscow in 1380, but E. Smirnova, who studied the icon and its cover carefully, shifts this event to a later time, 1390–1400, the period of Metropolitan Kiprian's rule, who paid a larger attention to the antiquities of the town of Vladimir; v. Ė. Smirnova, *Khramovaia ikona Dmitrievskogo sobora. Sviatost' solunskoĭ baziliki vo vladimirskom hrame*, in: *Dmitrievskiĭ sobor vo Vladimire: K 800-letiiu sozdaniia*, ed. Ė. S. Smirnova, Moscow 1997, 229–230.

[32] Notably, thirteen Dmitry Donskoi seals have been found in Novgorod with an image of St. Demetrios standing with a spear and shield; cf. IAnin, *Aktovye pechati Drevneĭ Rusi*, 1, tabl. 417–422.



Fig. 11. An Archangel



Fig. 12. Prophet Aaron

Novgorod church dedicated to St. Demetrios of Thessaloniki,[33] his relations with the independent Republic of Novgorod were always tense (as they were with other Moscow princes).[34] It is therefore probable that the image of Demetrios of Thessaloniki was emphasised in Kovaliovo for a different reason. As already stated, Demetrios was highly venerated in the Balkans, where the saint's figure is present in almost all fresco ensembles.[35] Such attention paid to his image was conditioned by the Balkan region dependence on the most important fourteenth-century cultural and historical centre — Thessaloniki.[36]

The role of Thessaloniki extended to the political, cultural and artistic spheres. Fresco painters often travelled to the Balkan cities and monasteries from Thessaloniki.[37] Thus, since the iconography of the Kovaliovo fresco is of Thessalonician origin, and since the saint is singled out from the ranks of warrior saints and the composition is placed in the zone of the Gospel scenes, it is possible that the Kovaliovo masters belonged to one of the Balkan centres closely linked to Thessaloniki.

The significance of the St. Demetrios image in the Kovaliovo wall paintings is underlined by the presentation beneath this fresco of the warrior saint Nestor,[38] whose figure can only be reconstructed from the remaining fragments. Nestor is depicted as a young warrior and framed, like other saints of the lower zone on the west pillars, in a Byzantine arch painted to look like marble (fig. 1). It is known, this grouping of figures representing St. Demetrios, his servant Lupus and Nestor was based on the iconography of the ciborium at the basilica of St. Demetrios in Thessaloniki, where the ciborium gates probably showed Nestor and Lupus in military attire.[39] Episodes with the participation of Nestor become an almost integral part of the hagiographic cycles devoted to St. Demetrios. Moreover, abbreviated versions give preference to the scene where St. Demetrios is pictured enthroned, blessing Nestor.[40]

---

[33] *Polnoe sobranie russkih letopiseĭ*, III, ch. 4, Moscow 1841, 93.

[34] Let us remember, for example, the confrontation between Dmitry Donskoy and Novgorod several years later, after painting of Kovaliovo church: the Novgorodians, after Dmitry's refusal to parley, burned the wooden buildings in twenty-four monasteries near the town (among them Kovaliovo is mentioned). V. *Polnoe sobranie russkikh letopiseĭ,* IV/1, 344. Cf., also, V. L. IAnin, *"Chërnyĭ bor" v Novgorode XIV–XV vekov*, in: *Kulikovskaia bitva v istorii i kul'ture našeĭ Rodiny.* Materialy iubileĭnoĭ nauchnoĭ konferentsii, red. B. A. Rybakov, Moscow 1983, 102–103.

[35] Djordjević, *Der heilige Demetrius*, 69.

[36] As we know, the image of St. Demetrios was often accompanied by an inscription emphasizing his origin. We can find it both in the Balkans and in Russia [for example, in the Church of St. Nicholas in Prizren, 1331/1332 (Djordjević, *op. cit.*, 68, 71), or on an icon from the Russian Museum, Saint-Petersburg, depicting Demetrios in military dress, standing with a bow and with his sword drawn (I. A. Shalina, *Pskovskie ikony XIV–XV vv. iz sobraniia GRM*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia zhizn' Pskova i iskusstvo pozdnevizantiĭskoĭ ėpokhi*, Moscow 2008, 176–177, il. 9, 10; A. A. Turilov, *Zametki o paleograficheskoĭ datirovke nekotoryh pskovskikh ikon XIV–XVI vv,* in: *ibid.*, 212)].

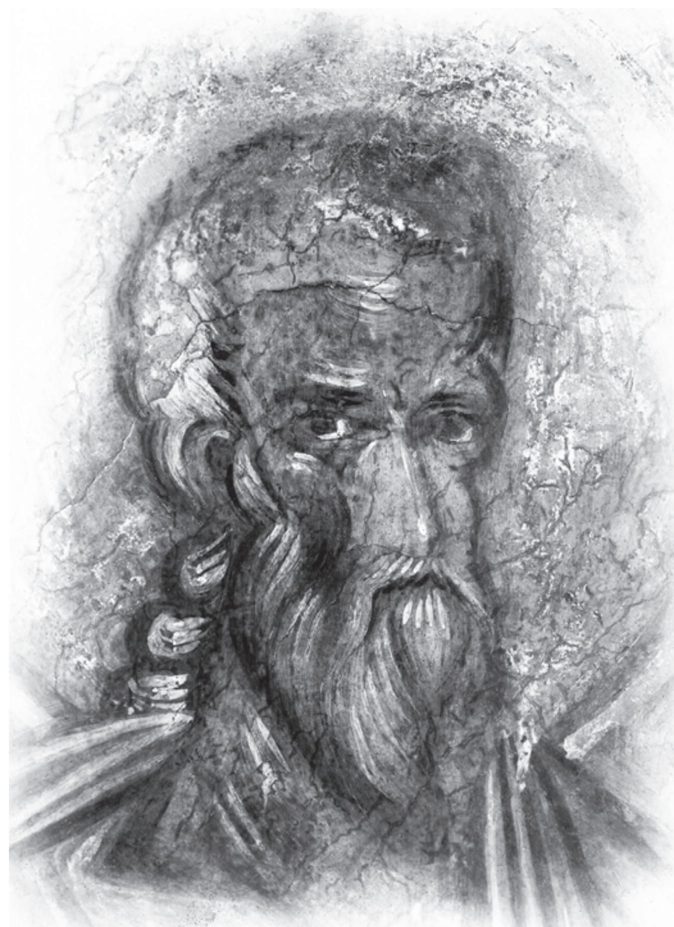
[37] V. J. Djurić, *Solunsko poreklo resavskog živopisa*, ZRVI 6 (1960) 115–121.

[38] Unfortunately, only a little part of his figure (which was fully preserved at the beginning of the twentieth century) is shown on the photograph, which is kept in the archive. But the restorers assembled a large part of this fresco, which confirms the identification made by N. P. Sychov; v. Grekov, *Freski tserkvi Spasa Preobrazheniia na Kovaleve*, shema p. 53.

[39] Marković, *O ikonografiji svetih ratnika*, 610. About the juxtaposition of Demetrios' and Nestor's images v., also, Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art*, 227–229.

[40] For example, the reliquary encolpion in the Vatopedi Monastery on Mount Athos, from the second half of the twelfth century. Later, the figure of St. Nestor could be included even in the compositions, which are not connected with the hagiographical scenes (e.g. the icon from the


Fig. 13. Prophet Elijah


Fig. 14. Prophet Joel

In Byzantine fresco cycles of the Palaiologan epoch the figure of St. Nestor is often placed next to that of St. Demetrios, for example in the Church of St. George in Staro Nagoričino (1316–1318),[41] the Church of the Virgin at Kučevište (ca. 1331)[42] and the Church of St. Demetrios at the Monastery of King Marko near Skopje (1376/1377),[43] or it is included in the hagiographic cycles of the patron saint of Thessaloniki (the Metropolitan Church at Mistra,[44] Dečani).[45] In Serbian frescoes St. Nestor is occasionally depicted among the Great Martyrs (at Resava).[46] In Novgorod the figure of St. Nestor has been preserved in the wall paintings of the Church of St. Theodore Stratelates (the dedication of the church demanded a particularly comprehensive assembly of warrior saints), although here the warriors are painted on different walls of the church (north and south).[47]

Richly decorated arches on the painted columns with foliate capitals frame not only St. Nestor, but also another warrior located on the south side of the northwest pillar. The young soldier-saint bears a sword and shield decorated with a crowned heraldic lion (figs. 1, 4).[48] No records have survived with the name of the saint, but judging from the fresco iconography the Kovaliovo painters included another holy warrior, almost mandatory in the fresco cycles of the Palaiologan period — St. George. As we know, SS. George and Demetrios are represented or described as commanders of the heavenly host in many Palaiologan paintings and literary works. It is they that lead the row of saints accompanying the Holy Virgin in many compositions of "The Celestial Court" (e.g. Zaum, Monastery of King Marko). These warriors frequently appear in Novgorod icons. According to the Novgorod Chronicle they came to the aid of Russian armies in the year when the Kovaliovo frescoes were painted, during the Battle of Kulikovo: "…When the battle had lasted nine whole hours true believers beheld that the angels and the entire host of warrior saints came to aid the Christians; they saw the warrior George and the glorious Demetrios, the saints Boris and Gleb, of the same names as the Grand Princes; there too was the Archangel Michael, commander of the force of heavenly warriors … the godless Tatars were felled by the fear of God and by the Christian arms. And the Lord God lifted our Prince on high, after granting him victory over the foreigners…".[49]

Hilandar Monastery, from the second half of the seventeenth century, represents the enthroned Demetrios with a half-drawn sword in the middle, and to the left — the small figure of Nestor; on the icon in Recklinghausen, from the end of the sixteenth century, St. Demetrios is depicted standing, dressed as a martyr, and to the left — is also the small figure of Nestor).

41 B. Todić, *Staro Nagoričino*, Belgrade 1993, fig. 47.

42 This church, decorated probably by the Greek painters, represents near St. Nestor, the other companion of St. Demetrios — his servant St. Lupus; v. I. M. Djordjević, *Slikarstvo XIV veka u Kučevištu*, ZLUMS 17 (1981) 99.

43 Here St. Nestor and St. Lupus are depicted as martyrs-orants near the horseman — the patron of the church; v. N. Nošpal-Nikuljska, *Novonastanite istoriski uslovii vo Makedonija izrazeni na edna kompozicija od freskite vo Markov manastir. Božjite znamenija prineseni na dar sv. Dimitrije*, Zbornik na Arheološki muzej na Makedonija 6–7 (1967–1974) 171–180, shema p. 177.

44 M. Chatzidakis, *Mystras: the medieval city and the castle*, Athens 1981, 20.

45 J. Radovanović, *Heilige Demetrius: die Ikonographie seines Lebens auf den Fresken des Klosters Dečani*, in: *L'Art de Thessalonique*, 79, Abb. 4, 5.

46 Marković, *Sveti ratnici iz Resave*, 196.

47 Tsarevskaia, *Rospis' tserkvi Fedora Stratilata*, 110–111.

48 The restorers assembled his figure and the details of his shield, v. Grekov, *Freski tserkvi Spasa Preobrazheniia na Kovaleve*, ill. 17, 18, 19.

49 *Novgorodskaia chetvertaia letopis',* in: *Polnoe sobranie russkih letopiseĭ,* IV/1, 320.



Fig. 15. Prophet Jonah



Fig. 16. St. Catherine

The military theme at Kovaliovo continues with the depictions of three warriors in the lower zone of the north wall (figs. 2, 5). In the western part of the north wall, one can distinguish a young warrior (fig. 6), bearing in his right hand a spear that crosses the figure and, in his left, a shield turned sideways; a sheathed sword hangs at his left side. The warrior wears armour over a short tunic and across his breast the mantle is tied in a knot. The entire figure is caught in graceful motion. Behind his shoulders hangs a helmet crowned with a royal lily — the only detail that indirectly indicates the saint's identity.[50] As distinct from other armaments (spear, sword and shield), helmet is infrequently depicted among the saints' equipment in Byzantine frescoes of the Palaiologan period. Most often it is St. Merkourios that wears a helmet.[51] In the case of other saints, helmets are a very rare feature.[52] Scholars have noted that the image of a helmeted St. Merkourios comes from a classical prototype (the Roman Mercury-*Mercurius*, patron of commerce, traditionally wears a winged helmet).[53] Possibly for this reason the warrior saint Merkourios is helmeted in numerous monuments of Palaiologan art.[54]

A fresco in the centre of the lower zone of the north wall shows another, unidentified young warrior saint dressed in a short tunic under armour that forms a characteristic quadrangle over his breast, with a mantle cast over the left shoulder and behind his back. In his right hand the warrior holds a spear while his left rests on a shield standing upright on the ground. Under the lower edge of his mantle we detect the outline of a sheathed sword (fig. 7).[55] From the iconography — a young soldier with wavy hair that reaches halfway down his neck, the ends hanging in two semicircular locks — this is probably St. Prokopios.[56] The hair is depicted exactly the same way in images of St. Prokopios at Dečani,[57] the Church of the Holy Apostles at Peć (ca. 1346)[58] and Resava.[59] This identification

---

[50] Negative III–8343; Grekov, *Freski tserkvi Spasa Preobrazheniia*, ill. p. 26, 42.

[51] On the iconography of St. Merkourios cf. G. Kaster, *Merkurius von Cäsarea* in: *Lexikon der christlichen Ikonographie,* 8, Freiburg im Breisgau 1976, 10–13; Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art*, 101–109.

[52] For example, in Lesnovo St. Prokopios has a helmet. But it must be emphasized that the painter of the church in Lesnovo evidently liked to depict helmets: in addition to Prokopios he also depicted a helmet on the head of the archangel Michael, cf. S. Gabelić, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Belgrade 1998, sl. XXIX, LXIV, LXIII.

[53] B. Combet Farnoux, *Mercurio*, in: *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, 4, Roma 1958, 1031–1035.

[54] For example in the frescoes in Staro Nagoričino (Todić, *Staro Nagoričino*, fig. 60), in Lesnovo (Gabelić, *Manastir Lesnovo*, fig. XXIX), in the south choir of the Church of the Holy Apostles in Peć (V. J. Đurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pećka Patrijaršija*, Belgrade 1990, fig. 139), in Dečani (Marković, *O ikonografiji svetih ratnika,* 621, fig. 5); in Resava (B. Živković, *Manasija. Crteži fresaka*, Belgrade 1983, shema IV). The iconography type of St. Merkourios (as a rule, he is represented as a young man with short hair) confirms our identification, though sometimes he is depicted as a middle-aged man with a short beard (in Peć, Dečani, Ravanica, Resava).

[55] Negative III–8343. Grekov, *Freski tserkvi Spasa Preobrazheniia*, 53, ill. 30.

[56] On the iconography of St. Prokopios v. Ė. S. Smirnova, *O pervonachal'noĭ kompozitsii i ikonograficheskoĭ programme serebrianogo oklada XI veka ikony "Apostoly Petr i Pavel" iz Sofiĭskogo sobora v Novgorode* in: *Drevnerusskoe iskusstvo*. *Vizantiia, Rus', Zapadnaia Evropa: iskusstvo i kul'tura*, Saint Petersburg 2002, 95, prim. 9; Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art*, 94–101.

[57] Marković, *O ikonografiji svetih ratnika*, figs. 47 and 48.

[58] Đurić, Ćirković, Korać, *Pećka Patrijaršija*, fig. 139.

[59] Todić, *Manastir Resava*, fig. 110.



Fig. 17. St. Niketas the Confessor (the hegoumenos *of the monastery of Medikion)*

is supported by the location of the figure among the warriors close to St. Demetrios.[60] St. Prokopios is one of the most venerated warrior saints of the Palaiologan epoch, together with the commanders of the heavenly army St. Demetrios and St. George.[61]

The eastern section of the north wall shows a middle-aged warrior with a small beard and long hair (fig. 8).[62] Restorers have identified the figure as St. Theodore Stratelates. However, numerous examples of frescoes from the Palaiologan period show that Theodore Stratelates was customarily depicted with short, sometimes curly hair and a beard slightly parted in the middle (e. g. in the southern choir of the Church of the Holy Apostles at Peć,[63] the Church of St. Demetrios at Ohrid (ca. 1375),[64] Ravanica (1385–1387),[65] Kalenić (ca. 1420),[66] and Resava.[67] The Kovaliovo warrior has his hair parted on his forehead into two long locks that hang behind his shoulders, and his beard is unparted. As correctly observed by L. I. Lifshits,[68] this iconographic type is more reminiscent of images portraying St. Niketas or St. Artemios, warriors similar in appearance to the depiction of Christ the Saviour.

Distinguishing these two warrior saints by their iconography is rather complex. Both are usually shown with a short beard and long hair [according to a painter's manual (*hermeneia*), St. Niketas should be painted with "beard and hair as for the Saviour"].[69] It would appear that the Kovaliovo martyr bears a greater resemblance to St. Nicetas, but we cannot rule out the possibility of identification as St. Artemios.[70]

Thus, the selection of holy warriors in Kovaliovo corresponds almost entirely to the Byzantine hierarchy of the warrior saints: George, Demetrios, Nestor, Merkourios, Prokopios, Niketas (Artemios?). As for composition, the row is headed by the seated St. Demetrios, with St. Nestor and St. George, the warriors traditionally linked to him, below. All the Kovaliovo warriors belong to the rank of *megalomartyrs* (except St. Nestor), their names are mentioned first in the list of warrior saints on the proskomide and in numerous hagiographical sources abd literary works.[71] The standards bearing their image were carried on Christian feast days (St. George, St. Demetrios, St. Prokopios, the two St. Theodores).[72] As a sign of gratitude for their assistance in battle, many churches were dedicated to the most venerated warrior saints: St. George, St. Demetrios, St. Theodore, St. Prokopios and St. Niketas.[73] These warrior saints were most often included in church wall paintings of the Palaiologan epoch.

Interesting conclusions can be drawn when we observe the arrangement of warrior saint figures in the iconographic programme of the Kovaliovo church. The positioning of the row of warrior saints on the north wall was traditional for the fourteenth century art and has numerous parallels in the Balkans and Novgorod. Figures of the holy warriors are located in areas close to the altar in the lower part of the naos in many Serbian and Greek fresco ensembles. In Serbia their

[60] The paired images of St. Demetrios and St. Prokopios are known from the Middle Byzantine period. In Novgorod, their figures are painted side by side on the south wall of the Church of St. Theodore Stratelates on the Spring; cf. Tsarevskaia, *Rospis' tserkvi Fedora Stratilata*, 113.

[61] For example in the prayers of the canon "for the King and his Army" (composed by Philotheos Kokkinos, the patriarch of Constantinople), the people call upon Christ, the Virgin, John the Baptist, Nicholas, the Archangel Michael and the warrior saints – Prokopios, Theodore, Merkourios and Eustathios. Cf. G. M. Prokhorov, *Gimny na voinskie temy ėpohi Kulikovskoĭ bitvy*, Trudy Otdela drevnerusskoĭ literatury 37 (1983) 290–291 (the text includes the translation of this canon into Russian, dated by 1407).

[62] Negative III–8343. Grekov, *Freski tserkvi Spasa Preobrazheniia*, ill. 29.

[63] Đurić, Ćirković, Korać, *Pećka Patrijaršija*, fig. 139.

[64] C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Belgrade 1980, fig. 171.

[65] Marković, *Sveti ratnici iz Resave*, 201, fig. 11.

[66] D. Simić-Lazar, *Kalenić. Slikarstvo, istorija*, Kragujevac 2000, fig. XXIX.

[67] Marković, *Sveti ratnici iz Resave,* 201, fig. 12.

[68] Lifshits, *Monumental'naia zhivopis' Novgoroda XIV–XV vekov*, 505.

[69] *Ikonopisnyĭ podlinnik svodnoĭ redaktsii XVIII veka*, red. G. D. Filimonov*,* Moscow 1976, 152. But, on the whole, in the painting of the second half of the fourteenth century, there are more analogies with the Kovaliovo image of St. Niketas: besides Resava, we have an image that is very close in Dečani (Marković, *O ikonografiji svetih ratnika*, fig. 11), and also in the Church of St. Andrew on the Treska River (Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas,* Abb. 88).

[70] About the iconography of these warrior saints v., also, K. Kaster, *Niketa der Gote,* in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8, 42–43; U. Knoben, *Artemius von Egypten*, in: *ibid*., 5, 253–254; Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art*, 191–195, 231–234.

[71] The *synaxarion* of the Serbian Gospel Lectionary of the Prince Miroslav (ca. 1185) mentions St. George, St. Demetrios, St. Prokopios, St. Eustathios, St. Niketas, St. Nestor, St. Menas, and St. Theodore Stratelates, cf. Marković, *O ikonografiji svetih ratnika,* 600.

[72] In Byzantium, it was common to use the emperor's standards during the religious feasts in fourteenth century (Marković, *O ikonografiji svetih ratnika*, 587). Warrior saints were depicted on the fourth and on the fifth standard (St. George as a horseman). The sixth standard was divided into four parts, depicting St. Demetrios, St. Prokopios and the two St. Theodores. The stories composing the cycle about the Battle in the Kulikovo Field also contain evidence of the depictions of the saints on Russian standards. "Князь же великий, поим с собою брата своего князя Владимера и литовьские князи и вси князи русскые и воеводы, и взъехав на высоко место, и увидев образы святых, иже суть въображени въ христианьскых знамениих, акы некии светилници солнечнии светящееся въ время ведра; и стязи их золочены ревуть, простирающееся, аки облаци…" (cf. *"Skazanie o Mamaevom poboishche",* 177).

[73] Marković, *O ikonografiji svetih ratnika*, 600.

images were often placed in the choir (e. g. at Ravanica, Nova Pavlica, Ljubostinja, Kalenić, Resava), and where there was no choir, on the north and south wall (e. g. at Ramaća, Koporin).[74] At the same time priority in placing the warrior saints figures was given to the north wall of the naos adjacent to the prothesis and usually including the scenes of Christ's Passion in the upper zones. In the Novgorod Church of St. Theodore Stratelates, the figure of an unknown young warrior in the northern part of the prothesis acts as a continuation of the row of warrior saints on the north wall of the naos. Hence, the positioning of warrior saints figures among the frescoes of the northern part of the church is connected to the unchanging dedication of the north wall to Christ's; the martyrdom of the holy warriors has been compared with this victory.

However, another theme can also be seen at Kovaliovo. The Passion cycle located above the row of warriors on the north wall comes to an unusual conclusion — it ends with the compositions of the "Transfiguration" and "Upon Thy Right Hand Did Stand the Queen". This ending to the cycle reveals the full meaning behind the fresco programme, which reflected essential concepts of the late Palaiologan epoch. The correlation between the composition "Did Stand the Queen", included in Russian monumental wall painting for the first time, and the warrior row beneath it (the warriors on the north wall and St. Demetrios have their faces turned to the altar and towards this composition) calls to mind a composition widespread at this period — "The Celestial Court". In some ensembles this theme included images of Christ and the Virgin as in the composition "Did Stand the Queen", and also the row of saints, who are led by the warriors [Church of the Dormition at the Monastery of Treskavec (ca. 1340),[75] Monastery of King Marko,[76] the Church of St. Nicholas at Nira near Skopje (ca. 1380)].[77] In the Kovaliovo church, the row of warrior saints ends on the north wall under the composition "Did Stand the Queen", while St. Demetrios enthroned is presented in the same zone and immediately beside some important scenes of the Great Feasts (with the "Transfiguration" on the right side). Although depicting a version more traditional for Novgorod, it is possible that the artists wished to convey the semantic correlation of the warrior-martyrs and the Royal Deesis. Thus, the row of holy warriors is dynamically turned towards the image of Christ the High Priest, the semantic focus of the frescoes in the church as a whole.

Many iconographic characteristics of the Kovaliovo warrior saints indicate that their painters had a detailed knowledge of the monumental fresco cycles in Byzantium and the Balkans. These include the classical details on the armaments, such as the crowned lion framed with a decorative pattern on St. George's shield and the mascaron in profile derived from the classical head of the Gorgon Medusa, a device that would terrify any approaching enemy, on the shield of St. Merkourios.

Armament decorations with the classical prototypes are not customary attributes of a particular military saint. Similar decorations can be seen on the shields of various holy warriors, for example the lion motif on the shield of an unknown warrior embellishing the west pillar of the Sopoćani Holy Trinity church (ca. 1265),[78] or another unknown warrior at the Church of the Virgin Ljeviška.[79] Moreover, the mascaron decoration of armaments was more common than the crowned lion motif in the second half of the fourteenth century. Analogous masks in profile appear on the shields of St. George at Lesnovo,[80] St. Theodore Stratelates on the southern choir of the Holy Apostles church at Peć,[81] St. Theodore Teron in the Church of St. Andrew on the Treska River,[82] St. Demetrios in the fresco at the Monastery of King Marko,[83] and in the icon of the same saint from this monastery, dated ca. 1400 (now at the Museum of Macedonia, Skopje).[84]

In the early Palaiologan period classical motifs were increasingly used in fine art and literature. The tradition was passed on to painting in the second half of the fourteenth century. These motifs, whether the heraldic lion or the more frequent image of a human face, for example on St. George's shield in a mid-fourteenth century Byzantine icon at the Byzantine Museum in Athens,[85] are found in images of the most highly venerated warrior saints. This was the practice at Kovaliovo, too. Notably, no such detail has been preserved, for instance, in the extensive row of warrior saints at the Church of St. Theodore Stratelates in Novgorod.

Some of the warriors at Kovaliovo and also a number of other figures are depicted beneath arches supported by columns painted to look like marble: St. Nestor and St. George, and also an unknown prophet (Isaiah?) and unknown holy monk (Barlaam?) on the east and north sides of the southwest pillar. The motif is drawn from a very early source. Clearly, at the cusp of the thirteenth and fourteenth centuries, there was renewed interest in an already existing tradition — an arch framing the figures of the most venerated saints, often patrons of the church. The importance of such frescoes was closer to that of a venerated icon. An example of this can be seen with the figure of St. Niketas at the Church of St. Niketas in Čučer near Skopje (after 1321).[86] In Staro Nagoričino the templon gate is flanked by two fresco icons of the Virgin and St. George (also, the patron of the church), placed beneath moulded, decorated arches on relief columns; this unusual iconostasis is continued by images of the Virgin and Christ Pantokrator, also beneath arches, on the west sides of the pre-altar pillars.[87] In the Church of the Virgin

74 The arrangement of the figures of warrior saints in the Morava churches is analyzed by M. Marković (*Sveti ratnici iz Resave*, 196). Cf., also, M. Radujko, *Koporin*, Belgrade 2006, 227–229.

75 S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Belgrade 1966, 153, fig. 55.

76 L. Mirković, *Da li se freske Markova manastira mogu tumačiti žitijem sv. Vasilija Novog?*, in: idem, *Ikonografske studije*, Novi Sad 1974, 273–293.

77 But it is important that, as a rule, in this composition warrior saints have rich court garments.

78 B. Živković, *Sopoćani. Crteži fresaka*, Belgrade 1984, 21.

79 D. Panić, G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Belgrade 1975, 76, fig. 30.

80 Gabelić, *Manastir Lesnovo*, fig. 62.

81 Đurić, Ćirković, Korać, *Pećka Patrijaršija*, fig. 139.

82 Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, Abb. 108. We find this tradition not only in the area of Byzantine influence, but also in post-Byzantine art. St. George also has a similar shield on the Sinai diptych, dated to the second half of the eigthteenth century; cf. *Sinaĭ, Vizantiia, Rus'. Pravoslavnoe iskusstvo s VI do nachala XX veka. Katalog vystavki*, red. O. Badleĭ, Ė. Briunner, IU. Piatnitskiĭ, London– Saint Petersburg 2000, 23.

83 P. Ivić, V. J. Đurić, S. Ćirković, *Esfigmenska povelja despota Đurđa*, Belgrade 1989, fig. 32.

84 P. Miljković-Pepek, *An Unknown Treasure of Icons*, Skopje 2001, 23, sl. I, V.

85 M. Acheimastou-Potamianou, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών,* Athens 1998, 58, fig. 15.

86 *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8, col. 42. We can also remember the earlier example of this tradition — the fresco in Nerezi, 1164, representing the figure of St. Panteleemon, the patron saint; cf. V. J. Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrade 1975, 13–14, tabl. V.

87 B. Todić, *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Belgrade 1998, fig. 28.

Ljeviška, the same motif is used for figures in the lower zone on the other pillars (e. g. the iconography of the St. George, painted under an arch adorned with palmettes on the west side of the southeast pillar, is similar to that of the Kovaliovo fresco). This motif was obviously widespread in the Balkans: arches are placed above the figures of saints in the refectory at the Hilandar Monastery on Mt. Athos (the frescoes from seventeenth century).[88] The mastery of the marble imitation and also the counterbalanced base and elaborate capital of the Kovaliovo arches call to mind the best Byzantine models. At the same time, an important characteristic of the Kovaliovo frescoes style is retained: despite the many Byzantine prototypes, this painting blends well with the Novgorodian tradition (figures beneath arches have been preserved in the Church of St. George at Staraya Ladoga and also in the Church of the Holy Saviour at Nereditsa).[89] Hence, the use of classical details on the armament, as well as the architectural elements of the frescoes, which are not typical for other Novgorod frescoes from the second half of the fourteenth century, show yet again that the Kovaliovo fresco painters had some knowledge of Balkan art.

All these facts prompt a new approach in deciphering the origin of the artists working in the Kovaliovo workshop. As we have seen, the numerous and sometimes unusual for Novgorod iconographic features of the wall paintings confirm that the Kovaliovo masters were not local and not Russian, but migrants. There are a number of parallels consistent with the Thessalonician art tradition, but not directly related.

This is also indicated by the analysis of the inscriptions on the Kovaliovo frescoes. Unfortunately, no information has been preserved regarding the origin or name of the master who headed this workshop. In a half-lost inscription over the door to the church from the narthex the phrase "…инъ писа" ("…painted") cannot automatically be interpreted as a direct reference to the artist's nationality ("Serbian" — "сербинъ", "Greek" — "гречинъ", etc.). It could well mean, for example, "Константинъ писа" ("Konstantin painted this"); by the way, such an inscription was preserved on a costume detail of a holy warrior in the north choir at Ravanica.[90] It should be observed that the space before the end of the inscription seems intended for several words. According to Anatoly Turilov, who examined the inscriptions on the Kovaliovo frescoes at our request, the specifics of orthography exclude the possibility that the master was of Serbian or East Bulgarian origin.

Analysis of the stylistic features in the Kovaliovo wall paintings leads us to similar conclusions. Firstly, it obliges us to reject the theory that the Kovaliovo frescoes resemble the paintings of the Morava school in Serbia, an interpretation posited for a while in various publications. A comparison of Novgorod church frescoes and Serbian fresco ensembles shows that Kovaliovo is almost devoid of figures that seem detached or self-absorbed. All the saints actively interact with the beholder, conveying a sense of inner composure and unwavering strength in spiritual endeavours (fig. 10). Here the military theme is expressed as the visual manifestation of an arduous battle with evil, a characteristic theme in Orthodox culture during the second half of the fourteenth century. It should also be noted that the treatment of St. Demetrios and the other warriors as victors against spiritual as well as corporal enemies precisely reflects the overall tone of the Kovaliovo paintings, which were after all monastic despite their iconographic and stylistic variety. This circumstance played an important role in the formation of the iconographic programme: twenty-six figures of monks, hieromonks, stylites, nuns, anchorites and anchoritesses can be found in the naos, narthex and even the sanctuary at Kovaliovo — an impressive number for a small church, even when compared to extensive Serbian cycles (e. g. sixteen at Lesnovo). The monastic character of the ensemble becomes the basic and unifying tonality of the frescoes: the monks are depicted in a state of intense inner activity, with scrolls whose inscriptions reflect the stages in their battle against the spiritual enemy (fig. 10).

The unity of the Kovaliovo ensemble is in many ways defined by this state of high spiritual intensity. On the other hand, the paintings in the Morava churches have another resonance that could be described as paschal, a sense of the celestial harmony of an inner world, of peace and detachment from any external or even internal struggle.[91] The classical structural balance, the juxtaposition of bright localised tints and the typology of the imagery distinguishes also Kovaliovo from frescoes in other contemporary Novgorod churches connected to southern Slavic masters — the exquisitely elegant frescoes in the Church of St. Archangel Michael in the Skovorodsky Monastery with their delicate colours and sentimental tone, and the weighty monumental images addressed to an inner realm in the Church of the Nativity at the Cemetery.

Within the tradition of Novgorodian monumental painting the best Kovaliovo frescoes seem to bear the legacy of their great predecessor, Theophanes the Greek (the Church of the Transfiguration, painted in 1378). In some images (primarily in the dome and the altar areas) the sculpturally accurate foreshortenings, a sense of the anatomical structure of the human body, and also the swift brushstrokes indicating flashes of mystical light on the faces and forming locks of hair and supple clothing contours, create a feeling of inner dynamics with outer quiescence that is similar both in the technique and intonation of the images to frescoes by Theophanes the Greek (figs. 11, 12, 13).[92] Of course, the painting of the illustrious Byzantine master has its own unique qualities: a sense of might, grandeur, scale, laconic brevity and the bold lines of an esquisse. One of the most significant differences between the two fresco ensembles is that the wisdom of vision from an empyrean realm and a certain detachment in the saints of Theophanes the Greek's frescoes run counter to the solidity and earthly tensions of the Kovaliovo images. However, the fresco ensemble created by the great Byzantine artist just two years before the painting of Kovaliovo undoubtedly played a role

[88] Z. Rakić, *Zidno slikarstvo XVII veka*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Belgrade 1998, 264.

[89] V. N. Lazarev, *Drevnerusskie mozaiki i freski XI–XV vv*, Moscow 1973, il. 220,227; V. D. Sarab'ianov, *Tserkov' Sv. Georgiia v Staroĭ Ladoge. Istoriia, arkhitektura, freski*, Moscow 2002, ill. 22, 23, 43, 44, 68, 86.

[90] Đurić, *Vizantijske freske*, 94.

[91] The lyrical intonation in Palaiologan art created a monolithic trend — both in stylistic and chronological sense. We must remember, that the frescoes of Kovaliovo were painted much earlier than the frescoes of the Morava churches (the wall painting of Ravanica date back to the years 1385–1387).

[92] Unfortunately, the most of frescoes of this type decorated the upper compartments of the church. That is why the images, which inspired N. P. Sychov and V. N. Lazarev, can be seen practically only in archival photos. This part of the painting includes the figures of prophets and angels in the dome of the church. But we also have some images of excellent quality in the low zones of the painting — and the restorers could assemble them. For example, we can mention the image of the "Man of Sorrows", and the figures of St. Constantine, St. Helena and some other saints.

in the formation of the wall paintings at the Transfiguration monastery near Novgorod.

The character of the Kovaliovo wall paintings can be defined as the artists' attempt to reproduce superb classical archetypes, but with some very original features of their own invention. Even in the best frescoes — for example, in the images of the prophets Elijah, Jonah and Joel — there is a sense that the form of the classical model has shifted, and this is expressed particularly in the accentuated physiognomy (faces at a three-quarter angle have a broken outline, and the faces of male figures are elongated with sharply prominent cheekbones; figs. 15, 16). But this characteristic applies even more to another group of images: among them, several Gospel scenes in the naos and narthex, saints such as St. Merkourios, St. Catherine and St. Niketas the Confessor (fig. 17). They are marked by fragmentation of the fine white lines on the faces, a certain dryness and schematism in the facial features and apparently "bulging" eyes. The variety of artistic techniques and diverse methods of depicting the image undoubtedly complicate any attempt to find the tradition that guided the Kovaliovo painters within the late Palaiologan art.

Hence the stylistic features, details of the iconography and paleography of the inscriptions confirm the Balkan origin of, at least, some members of the Kovaliovo workshop, who were undoubtedly familiar with traditions from the most important centres of the Byzantine art. As we know, the historical situation in the Balkans during the 1370s was characterised by the active migration among various categories of the population including diverse artists and craftsmen between the Greek and the Slavic territories. After the Battle of Maritsa in 1371, the general instability of the states that remained on the southern Slavic territories caused many painters to seek fertile soil for their art further north, particularly in Novgorod. This explains the amplitude of Novgorod wall painting in the last third of the fourteenth century, including the frescoes in the churches built several decades earlier. According to the research of G. Majeska, this period (1373–1382) saw unprecedented number of travels between Byzantium and Rus.[93] Many of the migrant masters brought to Novgorod their own traditions, almost always a reflection of Byzantine cultural centres.

It is not only important to determine what specific centre the Kovaliovo painters originated from, but also to ascertain how freely they could enter a different national culture in the context of the fourteenth century. As we have seen, the Kovaliovo frescoes (considering the ensemble as a whole) clearly inherited a certain stylistic influence from Theophanes the Greek. The iconographic programme easily fits into contemporary Russian culture, which reflected the country's spiritual uplifting and a concentration of forces at the time of the Battle of Kulikovo. The Slavic artists that created the Kovaliovo fresco ensemble brought their own tradition to Novgorod, but instead of mechanically reproducing their art, they organically contributed to the culture of this city in northern Russia. The combination of iconographic elements (at times, the new to Russian art in detail, but forming an unique ensemble) shows that the creators of the programme were highly educated, while the best Kovaliovo images reveal the author's advanced understanding of both the general spirit of the times and local artistic tastes. All this points to a deep-reaching unity in the Slavic culture of the fourteenth century. In one artistic workshop masters of diverse origins could freely work together without weakening the monolithic character of the fresco ensemble. The Kovaliovo frescoes are proof of a level of cultural and spiritual affinity among the Slavic peoples that is hard to imagine in the modern world, of a time when artists could work in various and sometimes widely dispersed centres in the Orthodox Christian world, while at the same time conserving their own traditions and retaining the local artistic micro-climate.

---

[93] G. R. Majeska, *Russo-Byzantine Relations 1240–1453: a Traffic Report*, in: *XVIIIth International Congress of Byzantine Studies. Major papers,* Moscow 1991, 27–51, scheme on page 34.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

M. Acheimastou-Potamianou, *Byzantine Wall-Painting*, Athens 1994.

M. Acheimastou-Potamianou, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών,* Athens 1998.

D. Ainalov, *Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit*, Berlin–Leipzig 1932.

M. Alpatov, N. Brunov, *Geschichte der altrussischen Kunst*, Augsburg 1932.

V. N. Beneshevich, *Mitropolita Aleksiia "Slovo o novykh postakh"*, in: *Bibliograficheskaia letopis',* 3, Saint Petersburg 1917, 105–110.

M. Chatzidakis, *Mystras: the medieval city and the castle*, Athens 1981.

B. Combet Farnoux, *Mercurio*, in: *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, 4, Roma 1958, 1031–1035.

O. Demus et al., *Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995.

I. M. Djordjević, *Der heilige Demetrius in der serbischen Adligen Stiftungen aus der Zeit der Nemaniden,* in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels du XIV siècle.* Recueil des rapports du IVe Colloque serbo-grec, red. D. Davidov, Belgrade 1985, 71.

I. M. Djordjević, *Slikarstvo XIV veka u Kučevištu*, ZLUMS 17 (1981) 99.

V. J. Djurić, *Solunsko poreklo resavskog živopisa*, ZRVI 6 (1960) 115–121.

V. J. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pećka Patrijaršija*, Belgrade 1990.

V. J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrade 1975.

S. Gabelić, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Belgrade 1998.

A. P. Grekov, *Freski tserkvi Spasa Preobrazheniia na Kovaleve*, Moscow 1987.

C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Belgrade 1980.

Ikonopisnyĭ podlinnik svodnoĭ redaktsii XVIII veka, red. G. D. Filimonov, Moscow 1976.

V. L. IAnin, *Aktovye pechati Drevnei Rusi X–XV vekov,* 1, Moscow 1970.

V. L. IAnin, *"Chërnyĭ bor" v Novgorode XIV–XV vekov*, in: *Kulikovskaia bitva v istorii i kul'ture našeĭ Rodiny.* Materialy iubileĭnoĭ nauchnoĭ konferentsii, red. B. A. Rybakov, Moscow 1983, 102–103.

G. Kaster, *Merkurius von Cøsarea* in: *Lexikon der christlichen Ikonographie,* 8, Freiburg im Breisgau 1976, 10–13.

K. Kaster, *Niketa der Gote,* in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8, 42–43.

U. Knoben, *Artemius von Egypten*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 5, 253–254.

G. S. Kolpakova, *Kovalëvskie freski. Sistema rospisi i eë sootnoshenie s inter'erom*, in: *Novgorodskiĭ kraĭ.* Materialy nauchnoĭ konferentsii "Novgorod drevniĭ — Novgorod sotsialisticheskiĭ, Arkheologiia, istoriia, iskusstvo", ed. V. L. IAnin, Leningrad 1984, 241–250.

V. N. Lazarev, *Drevnerusskie mozaiki i freski XI–XV vv*, Moscow 1973.

V. N. Lazarev, *Iskusstvo Novgoroda*, Moscow–Leningrad 1947.

V. N. Lazarev, *Kovalevskaia rospis' i problema iuzhnoslavianskikh sviazeĭ v russkoi zhivopisi XIV veka*, Ezhegodnik Instituta istorii iskusstv, 1957: Arkhitektura i zhivopis' (1958) 233–278 (reprinted in: V. N. Lazarev, *Russkaia srednevekovaia zhivopis'*, Moscow 1970, 234–278).

I. Lifshits, *Monumental'naia zhivopis' Novgoroda XIV–XV vekov,* Moscow 1987.

IU. G. Malkov, *Freski tserkvi Rozhdestva na Kladbishche*, Khudozhestvennoe nasledie. Khranenie, issledovanie, restavratsiia 4 (1978) 193–221.

IU. G. Malkov, *O roli balkanskoĭ khudozhestvennoĭ traditsii v drevnerusskoĭ zhivopisi XIV veka. Nekotorye aspekty tvorchestva Feofana Greka*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naia zhivopis' XI–XVII vekov*, Moscow 1980, 138–140.

G. R. Majeska, *Russo-Byzantine Relations 1240–1453: a Traffic Report*, in: *XVIIIth International Congress of Byzantine Studies. Major papers,* Moscow 1991, 27–51.

M. Marković, *O ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima,* in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ed. V. J. Djurić, Belgrade 1995, 567–630.

M. Marković, *Sveti ratnici iz Resave. Ikonografska analiza,* in: *Manastir Resava. Istorija i umetnost.* Naučni skup *Manastir Manasija i njegovo doba*, ed. V. J. Djurić, Despotovac 1995, 191–217.

Arkhimandrit Meletiĭ, *Istoricheskoe opisanie stavropigial'nogo Solovetskogo monastyria*, Moscow 1881.

G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux aux XIV, XV, et XVI siècles d'après les monuments de Mystra, de la Macédoine et du Mont Athos,* Paris 1960[2].

P. Miljković-Pepek, *An Unknown Treasure of Icons*, Skopje 2001.

P. P. Muratov, *Russkaia zhivopis' do serediny XVII veka*, in: *Istoriia russkogo iskusstva*, red. I. Grabar, VI, Moscow 1915, 182.

A. I. Nekrasov, *Velikiĭ Novgorod*, Moscow 1924.

A. I. Nekrasov, *Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo*, Moscow 1937.

N. Nošpal-Nikuljska, *Novonastanite istoriski uslovi vo Makedonija izrazeni na edna kompozicija od freskite vo Markov manastir. Božjite znamenija prineseni na dar sv. Dimitrije*, Zbornik na Arheološki muzej na Makedonija 6–7 (1967–1974) 171–180.

S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985.

D. Panić, G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Belgrade 1975.

O. I. Podobedova, *Voinskaia tema i eë znachenie v sisteme rospisi cerkvi Spasa na Kovaleve v Novgorode*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naia zhivopis' XI–XVII vekov*, Moscow 1980, 196–209.

Polnoe sobranie russkih letopiseĭ, III– 4, Moscow 1841.

Polnoe sobranie russkikh letopiseĭ, IV–1, Saint Petersburg 1915.

G. M. Prokhorov, *Gimny na voinskie temy ėpohi Kulikovskoĭ bitvy*, Trudy Otdela drevnerusskoĭ literatury 37 (1983) 290–291.

J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997.

S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Belgrade 1966.

J. Radovanović, *Heilige Demetrius: die Ikonographie seines Lebens auf den Fresken des Klosters Dečani*, in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels du XIV siècle.* Recueil des rapports du IVe Colloque serbo-grec, red. D. Davidov, Belgrade 1985, 79.

M. Radujko, *Koporin*, Belgrade 2006.

Z. Rakić, *Zidno slikarstvo XVII veka*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Belgrade 1998, 264.

J. Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines frappées sous les empereurs d'Orient depuis Arcadius jusqu'ϙ la prise de Constantinople par Mahomet II*, Paris 1955.

V. Sarabianov, *XIV secolo: il nuovo incontro con Bisanzio,* in : *La pittura russa,* ed. E. Smirnova, I, Milano 2001, 280–286.

V. D. Sarab'ianov, *Tserkov' Sv. Georgiia v Staroĭ Ladoge*. *Istoriia, arkhitektura, freski*, Moscow 2002.

P. Schreiner, *Der thronende Demetrius. Iconographie und politishe Bedeutung eines Siegels Ivan Asens II*, in: idem, *Studia Byzantino-Bulgarica*, Wien 1986, 95–104.

D. R. Sear, *Byzantine Coins and Their Values*, London 1987[2].

I. A. Shalina, *Pskovskie ikony XIV–XV vv. iz sobraniia GRM*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia zhizn' Pskova i iskusstvo pozdnevizantiiskoĭ ėpokhi*, Moscow 2008.

D. Simić-Lazar, *Kalenić. Slikarstvo, istorija*, Kragujevac 2000.

Sinaĭ, Vizantiia, Rus'. Pravoslavnoe iskusstvo s VI do nachala XX veka. Katalog vystavki, red. O. Badleĭ, Ė. Briunner, IU. Piatnitskiĭ, London — Saint Petersburg 2000.

Skazanie o Mamaevom poboishche. Drevnerusskiĭ tekst i perevod, in: *Pole Kulikovo. Skazaniia o bitve na Donu*, ed. L. A. Dmitriev, Moscow 1980.

Ė. Smirnova, *Khramovaia ikona Dmitrievskogo sobora. Sviatost' solunskoĭ baziliki vo vladimirskom hrame*, in: *Dmitrievskiĭ sobor vo Vladimire: K 800-letiiu sozdaniia*, ed. Ė. S. Smirnova, Moscow 1997, 229–230.

Ė. S. Smirnova, *O pervonachal'noĭ kompozitsii i ikonograficheskoi programme serebrianogo oklada XI veka ikony "Apostoly Petr i Pavel" iz Sofiiskogo sobora v Novgorode*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo*. *Vizantiia, Rus', Zapadnaia Evropa: iskusstvo i kul'tura*, Saint Petersburg 2002, 95.

Ė. S. Smirnova, *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII — nachalo XV veka*, Moscow 1976.

B. Todić, *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Belgrade 1998.

B. Todić, *Staro Nagoričino*, Belgrade 1993.

T. IU. Tsarevskaia, *Rospis' tserkvi Fedora Stratilata na Ruch'iu v Novgorode i eë mesto v iskusstve Vizantii i Rusi vtoroĭ poloviny XIV veka*, Moscow 2007.

A. A. Turilov, *Zametki o paleograficheskoi datirovke nekotoryh pskovskikh ikon XIV–XVI vv,* in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia zhizn' Pskova i iskusstvo pozdnevizantiĭskoĭ ėpokhi*, Moscow 2008.

G. I. Vzdornov, *Freski tserkvi Uspeniia na Volotovom pole bliz Novgoroda*, Moscow 1989.

Ch. Walter, *St. Demetrius: The Myroblytos of Thessalonica*, Eastern Churches Review 5 (1973) pl. 13.

Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot–Burlington 2003.

B. Živković, *Bogorodica Ljeviška. Crteži fresaka*, Belgrade 1991.

B. Živković, *Manasija. Crteži fresaka*, Belgrade 1983.

B. Živković, *Sopoćani. Crteži fresaka*, Belgrade 1984.

Представе светих ратника на фрескама из 1380. године у Спасовој цркви у Коваљову

Да ли су мајстори са Балкана осликали новгородску цркву?

Светлана Дмитријева

Црква Спасо-Преображенског манастира у Коваљову код Новгорода саграђена је 1345, а осликана 1380. године. Срушена је у Другом светском рату, али су рестауратори успели да спасу знатан део њених фресака. Виктор Н. Лазарев посветио је том живопису засебан чланак у коме је фреске Ковањова убројао у круг српске уметности, приписавши их моравској школи с краја XIV или почетка XV века. У публикацијама написаним последњих деценија поново је отворено питање порекла фресака Спасо-Преображенског храма. У овом чланку ауторка разматра једну важну тему ковањовског живописа — тему светих ратника — и покушава да на основу ње расветли неколико питања посебног и општег карактера (порекло мајстора и однос сликаног ансамбла са савременом византијским делима).

Како показују истраживања, поштовање светих ратника непрекидно расте током целог XIV века. Једно од сведочанстава је увећавање броја њихових представа у живопису цркава. Значај примера и заступништва светих војника, који се одразио и у византијским и у руским текстовима (нарочито у делима „Kulikovskog циклуса“), допринео је томе да се представе многобројних, богато наоружаних светих ратника појаве не само у градским, но и у манастирским фреско-ансамблима.

Размештај фигура мученика-ратника у Спасо-Преображенском храму следи у то време прихваћену традицију, у складу с којом се оне првенствено сликају на северном зиду наоса, који се граничи с протезисом и често укључује делове циклуса Страдања. Међу представама светих ратника у Ковањову, које заузимају доњу зону северног зида и северозападног ступца, могу се препознати фигуре св. Георгија, св. Нестора, св. Меркурија, св. Прокопија и св. Артемија (или св. Никите?). Избор светих ратника скоро сасвим тачно одговара византијској хијерархији св. ратника. Представа св. Димитрија издвојена је посебним положајем (у централној зони) и иконографијом (седи на ратничкој *sella curulis* с исуканим мачем под зидовима града који штити). Та фреска нема аналогије у другим монументалним циклусима средњовековне Русије. Њена иконографија сведочи о томе да су мајстори Ковањева могли припадати једном од балканских центара тесно повезаних са Солуном.

Многе особености иконографије светих ратника (антички детали наоружања, распоред фигура под мермерним луковима) указују на то да су њени творци детаљно познавали монументални живопис Византије и Балкана.

Наведене чињенице разлог су да се изнова приступи проблему националног састава ковањовске радионице. С једне стране, особености живописа потврђују да мајстори Ковањева нису били из Новгорода и Русије, него дошљаци са стране. Ипак, анализа стилских особина живописа оповргава мишљење о сличности живописа Ковањова с делима моравске Србије. Јединство ковањовског ансамбла умногоме је одређено стањем високе душевне напрегнутости свих приказаних личности, док у живопису моравских храмова звучи другачија, више пасхална интонација рајске хармоније унутрашњег мира, лишена било какве спољашње, па чак и унутрашње борбе. На исти закључак упућује и анализа натписа ковањовских фресака. По мишљењу Анатолија Турилова, особености правописа у њима искључују српско и источнобугарско порекло мајстора.

Најбоље ковањовске фреске, које су део традиције новгородског монументалног живописа, пре наслеђују особине Теофана Грка. На неким ликовима осећање за анатомску структуру људског тела и брзина потеза, који истиче блеске мистичне светлости на ликовима, стварају осећање унутрашње динамике, слично фрескама Теофана Грка.

Двострана икона из Котора — *Imago pietatis* и Богородица са Христом — у светлу религиозне праксе братовштине флагеланата*

Валентина Живковић**

Балканолошки институт САНУ, Београд

UDC 75.051.046.3"14":27–789–536.92
DOI 10.2298/ZOG0933137Z
Оригиналан научни рад

*Двострана икона из Котора (*Imago pietatis *и Богородица са малим Христом), насликана највероватније 1468. године, разматрана је са становишта покајничке и аскетске праксе которских флагеланата, за чије потребе је настала. Чланови братовштине Светог крста посебно су поштовали култ Пет Христових рана, честице* lignum crucis *и уживљавање у Страдање Христово. Поменуте религиозне теме анализиране су на основу архивске грађе и сачуваних ликовних дела која се везују за ту которску братовштину.*

Кључне речи: Imago pietatis, Arma Christi, *Богородица, Котор, флагеланти, иконе, братовштине,* lignum crucis

The diptych icon from Kotor — *Imago pietatis* and the Virgin with the Christ Child — in the light of the religious practice of the brotherhood of the flagellants

*The diptych icon from Kotor (*Imago pietatis *and the Virgin with the Christ Child), painted probably in 1468, is examined from the aspect of the penitent and ascetic practice of the Kotor flagellants, who commissioned it for their needs. The members of the brotherhood of the Holy Cross particularly revered the cult of the Five Wounds of Christ, the particles of the* lignum crucis *and the experience of Christ's Passion. The said religious themes are analysed, based on the archive material and preserved paintings, connected with this monastic brotherhood of Kotor.*

Keywords: Imago pietatis, Arma Christi, *Virgin, Kotor, flagellants, icons, brotherhoods,* lignum crucis

Которски сликар Ђурађ Базиљ склопио је 1468. године уговор са братовштином Светог крста из Котора и обавезао се да ће им направити велику олтарску палу.[1] Реч је вероватно о двостраној икони која се данас чува у Ризници катедрале Светог Трипуна. Она стилски припада сликарском кругу Ловра Добричевића, којем је припадао Базиљ, док се на основу избора тема и иконографије *Imago pietatis* везује за братовштину флагеланата.

На једној страни поменуте иконе насликана је Богородица која седи испред црвене позадине.[2] Приклоњене главе и склопљених руку адорира малог Христа, који лежи у њеном крилу. Христос је наг, огрнут прозирним велом а десном руком благосиља. Са друге стране је *Imago pietatis*. Мртав Христос, допола у саркофагу, прекрштених руку и затворених очију, стоји испред крста, а на тамнозеленој позадини иза њега истиче се пусти стеновити пејзаж окер боје. Око Христове главе исписан је акроним INRI (*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*). Обе представе су уоквирене готичким тролистом. Као што је већ речено, стилске особености представа Богородице и Христа на которској двостраној икони јасно откривају сликара који је био под изузетно снажним утицајем готичког сликарства Ловра Добричевића.[3]

Которски сликари, браћа Ђурађ и Павле Базиљ, били су ученици и сарадници Ловра Добричевића. Имали су у Котору и Дубровнику своје радионице. Од свих сарадника, Добричевићу је најближи био Ђурађ Базиљ. Након што је дуго радио са својим учитељем у Дубровнику, Ђурађ се вратио у свој родни град. Радио је у некадашњој занатској радионици свога оца у породичној кући у улици Марије Магдалене у Котору. У судско-нотарским списима которске општине сусреће се први пут у марту 1468. године, када је забележено да је трговао воском који је припадао братовштини Светог крста. Исте године је израдио велику палу за ту братовштину, а нешто касније и једну слику за неког которског грађанина.[4]

* Овај рад је резултат истраживања у оквиру пројекта 147012 *Средњовековно наслеђе Балкана: институције и култура*, које финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

** Валентина Живковић (tina.zivkovic@sbb.rs).

[1] В. Ј. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1963, 84–85, према: Историјски архив Котор, судско-нотарске исправе (даље: IAK SN) XXIX, 593–631; SN XIII, 562.

[2] Црвена сликана позадина је у науци дуго сматрана обележјем далматинских радионица и узимана је као један од елемената за атрибуцију уметничких дела. Када је запажено да се црвена позадина јавља и на делима венецијанских мајстора готике, закључено је да су у питању дела слабијег квалитета, јер је због штедње изостављена златна позадина, cf. Lj. Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji. XV i XVI vijek*, Zagreb 1933, 156–157; idem, *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb 1952, 68. Након изучавања низа млетачких слика из XIV века, утврђено је да су се њихови аутори угледали на византијско сликарство, које је неговало црвену позадину од римских и хеленистичких времена. Од средине XV века почиње да се напушта обичај сликања црвене позадине на иконама са представом Богородице, прво у млетачком, а потом и у сликарству под њеним утицајем, у првом реду далматинском. Разматрајући сликарство Блажа Јурјева, В. Ј. Ђурић је закључио да црвена позадина не може бити пресудан елемент за утврђивање времена настанка слика, cf. V. J. Đurić, *Slikar Blaž Jurjev*, Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji 10 (1956) 163–164.

[3] Богородица је слична Добричевићевој *Госпи од Шкрпјела* не само ликом него и смештајем испред црвене позадине, односно драперије, а Христос, мршавог тела, личи на Христов торзо са Ловрове представе Крштења из цркве дубровачких доминиканаца. Утицај Ловра Добричевића на которској двостраној икони уочио је још В. Ј. Ђурић (*Дубровачка сликарска школа*, 84–85). Г. Гамулин је предложио средину XV века као оквирно време настанка которске иконе, будући да је „иконографски и стилски ослон на млетачки *quattrocento* очит", cf. G. Gamulin, *Preliminarni izvještaj o istraživačkim radovima Seminara za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu i Boki Kotorskoj 1958. i 1959. godine*, Radovi odsjeka za povijest umjetnosti 2 (1960) 12.

[4] Архивске помене браће Ђурђа и Павла Базиља, као и њиховог оца Стефана, обрадио је В. Ј. Ђурић (*Дубровачка сликарска школа*, 85, н. 305; према: IAK SN XIII, 556. и SN XXXVII, 470).

Повод за поновно разматрање двостране иконе из Ризнице которске катедрале јесте чињеница да је у досадашњим истраживањима, која су била усмерена углавном на стил и мање на иконографију, изостало препознавање и анализа веза између религијске праксе братовштине Светог крста и представа насликаних на икони — Богородице са малим Христом и *Imago pietatis*. То питање ће бити разматрано на основу писаних извора (објављених и необјављених) о активностима и девоционалној пракси братовштине Светог крста, као и на основу анализе иконографије двостране иконе и других ликовних дела насталих за которске флагеланте.

Fraternitas S. Crucis је најстарија позната братовштина у Котору. Њен статут датира из 1298. године, али није сачуван у оригиналу већ у препису из XV века, који се чува у Бискупском архиву у Котору. Због религиозног самобичевања, које су њени чланови упражњавали, називала се и *batentium* или *flagelantium*. У братовштину су могли да се упишу и племићи и пучани, у почетку само мушкарци, а касније и жене. Њихова матична црква, посвећена Светом крсту, налазила се у близини Катедрале, у источном делу града, званом Крепис, који се ослања на стрмо брдо *San Giovanni*. У склопу свог веома израженог каритативног рада, братовштина је основала 1372. године хоспитал, односно болницу и склониште за сиромашне, *hospitale pauperum sce Crucis*.[5] На челу братовштине Светог крста били су магистар и управни одбор састављен од угледних которских грађана.[6] Словенски канцелар Которске општине и ктитор цркве Свете Госпође (Светог Базилија) у Мржепу крај Котора, Стефан Калођурђевић, такође је био члан братовштине флагеланата, а извори из 1439. године говоре да се неко време налазио и на њеном челу.[7]

Флагелантске групе и братовштине осниване су у Европи током XI и XII века. Заједничко им је било упражњавање ритуала покајања, према којем су њени чланови ходали у процесијама и бичевали се. Због веровања и праксе флагеланата које је често било на граници јереси, црква је повремено забрањивала ове покрете, али су успевали да се одрже до XVI века. Шире прихватање међу верницима доживели су у XIII, а посебно од друге половине XIV века, под утицајем просјачких редова и њиховог промовисања покајања. Од тог времена бичевање је постало честа форма религијског самокажњавања и међу лаицима. На рашireност и популарност братовштина које су спроводиле бичевање коначно је утицала и појава куге, доприневши нарастајућем осећању страха, кривице и кајања.[8]

Кључна религијска категорија коју су флагеланти поштовали поред покајања била је *Imitatio Christi*. Као духовни образац и основа позносредњовековне римокатоличке религиозности, *Imitatio Christi* је имао више форми испољавања. Представљао је суштину теолошког учења фрањеваца и доминиканаца, потом је лежао у основи култа хостије и догме о транссупстанцијацији, као што је био узор за каритативне активности и девоционалну праксу флагеланата. Тежњу верника ка *Imitatio Christi* посебно су инспирисале поједине теме и мотиви, који су подједнако били заступљени у црквеној уметности и верској пракси. Међу њима се посебно истичу: *Imago pietatis*, *Arma Christi* и *Quinquepartitum vulnus*. Судећи према сачуваним ликовним делима и писаним изворима, ове религиозне теме су биле снажно укорењене и прихваћене у сакралном животу Котора крајем XIV и у XV веку. Уви-



Сл. 1. Богородица са Христом, двострана икона из Ризнице катедрале Светог Трипуна, Котор (фото: Стеван Кордић)
Fig. 1. The Virgin and the Christ Child. The double-sided icon from the treasury of the cathedral church of St. Tryphon, Kotor (photo: Stevan Kordić)

[5] I. Stjepčević, *Katedrala Sv. Tripuna u Kotoru*, Split 1938, 60. На цркви Светог Јосипа налази се плоча са натписом о оснивању хоспитала и у преводу гласи: „Лета Господњег 1372, дана 2. јануара, ово прихватилиште започето је у славу Бога и част Светога Крста за братовштину школе Светога Крста, за вријеме Белтрамола де Имбонате учитеља речене школе." Превод натписа према: Б. Шекуларац, *Трагови прошлости Црне Горе. Средњовјековни натписи и записи у Црној Гори (крај VIII — почетак XVI вијека)*, Подгорица–Цетиње 1994, 167.

[6] Позната су имена неких магистара и чланова одбора. Године 1432. магистар братовштине Светог Крста и хоспитала био је Пирко Остојица, док су изабрани одбор чинили свештеник Никола Павлов Бућа, Драго Лукин Драго, Марин Друшко, Лука Паутинов и Добрин Милојице Палташић, cf. Р. Ковијанић, И. Стјепчевић, *Културни живот старог Котора (XIV–XVIII вијек)*, 2, Цетиње 1957, 15. Пирко *de Hostoiça* се среће и у судско-нотарским исправама из четврте деценије XV века. Његова кућа се налазила код цркве Свете Марије на ријеци (IAK SN V, 485).

[7] О личности и јавним градским функцијама Стефана Калођурђевића v. В. Ј. Ђурић, *У сенци фирентинске уније: црква Св. Госпође у Мржепу (Бока Которска)*, ЗРВИ 35 (1996) 9–54; Ђ. Петровић, *О Стефану Калођурђевићу и његовој породици*, Годишњак Поморског музеја у Котору 48–49 (1999–2001) 41–55.

[8] Пракса самобичевања изгледа да се на европском тлу прво појавила у неким манастирским заједницама у Италији, у раном XI веку. Међутим, религијско бичевање је постало групна активност тек средином XIII века, када је серија катастрофа довела до ширења мишљења да је човек својим гресима изазвао Божји гнев. Веза између страха од куге и активности флагеланата је експлицитна у тврдњи флагеланата да им је на Божић 1348. године, када се куга стишала, анђео донео писмо од Богородице, које је било њима упућено. У писму се налазио Христов опрост њихових грехова. Папа Климент VI покушао је 1349. године да забрани покрет, који је 1351. године на неко време и распуштен. О покрету флагеланата за време велике епидемије у XIV веку cf. Ph. Ziegler, *The Black Death*, London 1997, 69–79. О историји тог покре-



Сл. 2. Христос Imago pietatis, двострана икона из Ризнице катедрале Светог Трипуна, Котор (фото: Стеван Кордић)
Fig. 2. Imago pietatis. The double-sided icon from the treasury of the cathedral church of St. Tryphon, Kotor (photo: Stevan Kordić)

девши снагу коју су имале у подстицању верника на покајање и *compassio*, теме везане за Христове муке на крсту посебно су у својим проповедима и учењу неговали фрањевци. Са друге стране, *Imago pietatis* и *Arma Christi* добиле су статус амблематских представа утицајне градске религиозне братовштине Светог крста, симболично представљајући њену девоционалну праксу.

Уживљавање у Христово страдање и нарочито поштовање култова Христове крви и *Quinquepartitum vulnus* лежало је у основи религијске праксе свих флагелантских братовштина. У оквиру своје христоцентричне побожности чланови братовштине веровали су да се бичевањем уједињују са Христовом крвљу, те да им не треба посредништво светитеља да би били спашени, јер на сопственим телима и у души носе Христове стигмате. Бичевали су се два пута дању и једном ноћу у периоду од тридесет три дана, у част Христових земаљских година. У крви која се излива бичевањем флагеланти су видели најузвишеније истицање крви од времена Христових мука. Током бичевања певали су службу покајања. Након бичевања певали су химне и молили се. Усмереност флагелантских братовштина на Христа огледала се и у њиховим дневним молитвама — седам *Pater Noster* и *Ave Maria* у спомен на седам сати Христових на крсту, а пред одлазак на починак пет молитви у част пет Христових рана. Сходно учењу Римокатоличке цркве, флагеланти су ипак истицали да бичевање није најважнији и једини део њихове религијске праксе. Она се састојала из два подједнако битна ступња — самобичевања и молитви, поређена са литургијским циклусом који је почињао од Христове патње, а завршавао се радошћу васкрса и вазнесења.[9]

Премда је своју најизразитију форму развило у пракси флагеланата, самобичевање као вид *Imitatio Christi* у позном средњем веку било је честа тема у проповедима и теолошком учењу фрањеваца и доминиканаца. Значај покајања и неопходност спровођења моралне реформе према Христовим начелима нарочито су истицали они просјачки редови који су прихватили строгу стегу (опсерванти), а чији је утицај био пресудан у ширењу лаичких флагелантских братовштина у градовима Италије, посебно у Фиренци. Ипак, у њиховим проповедима нагласак је стављан више на сакраменталну улогу цркве, док су за бичевање говорили да је један од видова покајања, који сам по себи не води ка спасењу. О нарочитој повезаност учења опсерваната и флагеланата сведоче посвете братовштина које су неговале самобичевање. Од друге половине XV века често су носиле име светог Бернардина и светог Винцентија, двојице проповедника опсерваната из фрањевачког и доминиканског реда.[10]

О усмерености братовштина флагеланата на страдање Христово говоре дела црквене уметности која су наручивали за потребе своје девоционалне праксе. Све флагелантске групе су у процесијама носиле Распеће, за које су веровали да је чудотворно, док се у њиховим ораторијумима редовно налазила слика са представом *Imago pietatis* или *Vir Dolorum*.[11] По томе се нису разликовали ни которски флагеланти са *Imago pietatis* као амблематском сликом. Иконографски елементи на двостраној икони из ризнице Катедрале указују на основне религијске постулате које је поштовала которска братовштина Светог крста. На представи се посебно инсистира на крви Христовој, која је више пута истакнута. Христу се сливају капи крви низ чело, врат, из ране на грудима, низ подлактице из рана на рукама. Капи крви су насликане и око чавала на крсту у позадини. Оваква иконографија теме *Imago pietatis*, са мањим одступањима, била је уобичајена у византијској и италијанској уметности, док су нешто другачија решења била заступљена у областима северне Европе касног средњег века.[12] Представа *Imago pi-*

та, cf. J. McCabe, *The History of Flagellation*, Girard 1946; G. Leff, *Heresy in the Later Middle Ages*, II, Manchester 1967 (chapter VI).

[9] О религијској пракси италијанских флагелантских братовштина, са посебним освртом на фирентинске, v. J. Henderson, *Piety and Charity in Late Medeval Florence*, Chicago — London 1997, 113–154.

[10] Значај сакраменталне улоге цркве посебно је у својим проповедима наглашавао Винцентије Ферерски. Чувеног фрањевца опсерванта насликао је средином XV века сијенски сликар Векиета на предели олтара *San Bernardino da Siena* (Пинакотека, Сијена). Свети Бернардин је представљен како проповеда конгрегацији лаика у крипти хоспитала *Santa Maria della Scala* у Сијени. У првом плану су насликани управо флагеланти са капуљачама на главама и бичевима у рукама, cf. Henderson, *op. cit.*, 115, 121.

[11] Таква је слика *Imago pietatis* коју је насликао Чени ди Франческо (активан 1369–1415), а данас се чува у приватној колекцији у Келну: Христос допола у саркофагу, са ранама, додирује два флагеланта која клече крај гроба, cf. R. W. Southern, *Western Society and the Church in the Middle Ages*, London 1970, 307; Henderson, *op. cit.*, 114–123, 128.

[12] О различитим иконографским решењима представе *Imago pietatis* v. G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 2, London 1972, 184–230. О томе да ли су одређене иконографске варијанте теме *Imago pietatis* настале у византијској или италијанској средини доста се писало. Свакако треба издвојити следеће студије: E. Panofsky, *Imago Pietatis*, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig 1927, 206–308; D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus, das Bild*, München 1965, 197–289; C. Eisler, *The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy, Part one*, Art Bulletin LI/2 (1969) 107–118; H. Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy: the*



Сл. 3. Рељеф са представом Imago pietatis, Ризница катедрале Светог Трипуна, Котор (фото: Татјана Копривица)
Fig. 3. The relief with the depiction of the Imago pietatis. The treasury of the cathedral church of St. Tryphon, Kotor (photo: Tatjana Koprivica)

etatis сажима два основна начела католичке касносредњовековне побожности — *imitatio* и *compassio*.[13] То је слика која подстиче осећај жалости код верника због Христовог страдања ради искупљења људског греха. Нарочиту популарност стекла је са установљењем празника *Corpus Christi* 1264. године, а потом и са интензивнијим прослављањем сакрамената у XIV веку.[14] У одабиру иконографских мотива на которској двостраној икони препознаје се снажан утицај касносредњовековне евхаристичке симболике и култа хостије, који су представљали окосницу религиозности флагеланата.

На икони братовштине Светог крста идејно и симболички су повезана два хришћанска концепта — Инкарнација и Страдање.[15] Иконографски тип Богородице са Христом који у себи спаја *Pietà* и Обожавање Христа (*Adoratio*) представља јасну алузију на страдање, односно на иконографски мотив приказан на другој страни иконе. Повезивањем Богородичине радости и жалости са амблематском сликом Страдања, каква је *Imago pietatis*, емоције пијетета и љубави су посебно истакнуте. Укључивањем Богородице у сотериолошки контекст на которској икони, наглашена је њена улога *corredemptrix*. Богородичин бол није изражен наративним средствима или експлицитним покретима тела, већ добија своју пуну сугестивност тек када се посматра у контексту слике Христа *Imago pietatis*, са посебно наглашеним крсним ранама и крвљу која се слива из њих. Наглашавање крсних рана и Богородичине љубави требало је да код верника изазове *compassio*, духовно и емотивно сједињавање верника са Христом.

Везивање двостране иконе за братовштину которских флагеланата на основу иконографских мотива додатно оправдава једно друго сачувано ликовно дело. У питању је рељефна представа *Imago pietatis*, настала највероватније у XV веку за лунету которске цркве Светог крста.[16] Рељефна представа обухвата неколико мотива који заједно чине целину са сажетим приказом основе ре-

Man of Sorrows in Byzantium, DOP 34–35 (1980–1981) 1–16; И. М. Ђорђевић, *Две занимљиве представе мртвог Христа у српском зидном сликарству средњег века*, ЗРВИ 37 (1998) 185–198; Д. Симић Лазар, *Каленић. Сликарство. Историја*, Крагујевац 2000, 140–164.

[13] Мала икона у мозаику из цркве *S. Croce in Gerusalemme* у Риму постала је чудотворна и архетипска слика за представу *Imago pietatis* на Западу. Премда је настала око 1300. године у Цариграду, а у Италију стигла тек око 1380. године, уздигнута је у ранг оригиналне иконе из времена папе Гргура Великог (590–604). Њен настанак се везује за легенду (с почетка XV века) према којој се папи Гргуру Великом док је служио мису јавио Христос и из његових рана се излила крв у путир. Тада је папа поручио представу *Imago pietatis*. Црква *S. Croce in Gerusalemme* била је значајно ходочасничко место у Риму, јер су се у њој чувале и славиле реликвије Страдања и честица Часног крста, cf. Schiller, *Iconography*, 2, 199–201; H. Belting, *Likeness and Presence: a History of the Image Before the Era of Art*, Chicago 1994, 337–341, 356. О миси папе Гргура и односу картузијанаца према *Imago pietatis* v. C. Bertelli, *The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme*, in: *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*, ed. D. Fraser, H. Hibbard, M. J. Lewine, London 1967, 46–55.

[14] О празнику *Corups Christi* и представи *Imago pietatis* v. M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge —New York 1991, 308–310 et passim. Од времена настанка легенде о миси папе Гргура Великог (XV век) јавља се и посебна врста те представе на којој се наглашава Христова рана на боку и крв која се из ње слива у путир, cf. Schiller, *Iconography*, 2, 205–206.

[15] О значају која су та два концепта имала у службама v. Rubin, *Corpus Christi*, 142–147. Повезивање тема рођења и смрти Христове има дугу традицију у реторици хришћанске литературе, посебно у литургијском ламенту, cf. H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, DOP 31 (1977) 162; idem, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, 99–101. Сликање Богородице и *Imago pietatis* на двостраним иконама или диптисима често се среће у византијској уметности од XIII века. Најранија сачувана представа мотива *Imago pietatis* јесте двострана икона из Касторије из XII века. На њеној другој страни је Богородица Одигитрија. Са становишта литургијске симболике посебно је занимљива икона свете Параскеве са Кипра из XIV века, која у рукама држи икону са представом *Imago pietatis* — повезивање њеног имена са Великим петком и *Imago pietatis* са Полагањем у гроб; v. Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy*, 1–16. О значају и улози иконе у византијској религиозности и култури v. B. V. Pentcheva, *The Performative Icon*, The Art Bulletin 88/4 (2006) 631–655.

[16] О том которском рељефу писали су: U. Raffaelli, *Dei due cenobii*, Gazzetta di Zara, anno 39 (23. VIII 1844); I. Stjepčević, *Vođa po Kotoru*, Kotor 1926, 47; C. Fisković, *O umjetničkim spomenicima grada Kotora*, Споменик САН 103 (1953) 88; J. Grgurević, *Oltari, slike i umjetnički*

лигиозности братовштине флагеланата. Димензијама и централним положајем истиче се *Imago pietatis* — Христос је представљен са наглашеним ранама на телу, погнуте главе и прекрштених руку како стоји у саркофагу, док се у позадини виде краци крста. Око Христове главе су *Sol* и *Luna* у виду лица у профилу унутар схематски приказаних Сунца и Месеца. Мотиву *Imago pietatis* прикључени су и чланови братовштине флагеланата који клече са Христове леве стране и молитвено му се обраћају. Први носи у рукама крст, друга двојица иза њега свеће, док последња фигура — жена — у руци држи кесицу.[17] Са Христове десне стране су *Arma Christi.* Око крста са чавлима и трновим венцем исклесани су стуб, бичеви, клешта, чекић, хаљина, коцкице, лестве, здела са сирћетом, копље, сунђер на врху штапа, шака и глава. У касносредњовековној религиозности, са снажењем модела подражавања и уживљавања у Христов живот и муке, *Arma Christi* су добили сасвим нову улогу у односу на претходне векове. До зрелог и касног средњег века *Arma Christi* су представљали симболе тријумфа, односно оружје којим је Христос победио смрт и Сатану. Од краја XII века почињу експлицитније да се повезују са Страдањем и постају знакови бола и патње, који треба да подсећају на Христову жртву за људски род. Оруђа Христовог страдања су најчешће представљана на девоционалним сликама, као симболи који су усмеравали контемплацију верника над Христовим мукама, изазивајући *compassio* и покајање. Са фрањевачким развијањем *Via crucis* (станица Христовог страдања), *Arma Christi* су постали симболи *staciones* и посебна тема у девоционалној уметности.[18]

На самостално представљање оруђа Христовог страдања у првом реду је утицало штовање реликвија Страдања, посебно честица *lignum crucis*. Реликвије Часног крста су имале нарочиту улогу у грађењу државне, односно градске симболике у позносредњовековном Котору.[19] О снази овог култа код которских флагеланата говори посвета матичне цркве братовштине Светом крсту, као и поседовање саме реликвије *lignum crucis*. Наиме, 1342. године Медоје *Schabalo* је цркви Светог крста поклонио честицу Часног крста, као и реликвије светих Кузме и Дамјана. Његов дар је забележен у *Matricola fraternitatis S. Crucis*.[20]

Писани извори о которској братовштини флагеланата сведоче о њеном поштовању сасвим одређене религијске праксе, која је подразумевала и поседовање реликвија. То је усвојени модел уређења религијског живота братовштине, какав је био уобличен у венецијанским флагелантским братовштинама. Према прописима венецијанских флагеланата, за све братовштине чији су чланови упражњавали самобичевање, било је пожељно да поседују управо честице *lignum crucis*. Такође, морале су и да издвајају редовне материјалне приходе како би наручивале олтарске и наративне слике за своје цркве. Оваква организација девоционалне праксе, са посебним нагласком на поштовање и чување реликвије Часног крста, донела је венецијанским флагелантским братовштинама нарочиту духовну, материјалну и социјалну моћ у граду.[21]

Према организацији и ширини деловања, најраспрострањенији типови флагелантских братовштина, које су у позном средњем веку усвајали италијански и далматински градови, били су венецијански и фирентински. Фирентинске флагелантске братовштине су углавном наглашавале покајничку улогу и по строгом аскетизму су се разликовале од других братовштина. То је значило да се нису бавиле милосрђем, које је било резервисано за посебне каритативне братовштине и хоспитале. Премда је модел који су неговале фирентинске братовштине флагеланата био ређе усвајан, њихов покајнички живот и аскетска пракса проживљавања Христове патње одражавали су основне теме и преокупације касносредњовековне религиозности.[22] Венецијанске флагелантске *scuole*, за разлику од фирентинских, неговале су изразиту каритативну активност у свакодневном профаном и религијском животу. Пошто им је једна од делатности била и располагање завештаним даровима верника, успевали су на директан начин да повежу *caritas* и покајање.[23]

Према уређењу и девоционалној пракси, которска братовштина флагеланата била је најсличнија венецијанском типу. Активност братовштине которских флагеланата је била широка и односила се првенствено на чување интереса Цркве. У профаном и црквеном животу средњо-

---

predmeti kotorskih bratovština, Годишњак Поморског музеја у Котору 41–42 (1993–1994) 82. В. Ј. Ђурић је тумачио рељеф са формалног становишта, оценивши како је присутан „страх од празног простора, својствен примитивном духу", те да се неукост мајстора исказала у „преопширном описивању појединости"; cf. *Историја Црне Горе*, 2/2, Титоград 1970, 515–516.

[17] Слично иконографско решење, са члановима братовштине у молитви пред *Imago pietatis*, налази се на средишњем паноу полиптиха из цркве Свих Светих на Корчули. Полиптих је израдио 1438–1439. године Блаж Јурјев за седиште братовштине Свих Светих. Овај *Imago pietatis* представља варијанту комбиновања са Оплакивањем, будући да су око Христа насликани и Богородица и свети Јован, cf. *Blaž Jurjev Trogiranin (katalog izložbe)*, Zagreb 1986, 98, sl. 52.

[18] О *Arma Christi* v. Schiller, *Iconography*, 2, 184–197, 197–229. Са антрополошког становишта, визуелно приказивање измучених, осакаћених и крвавих делова тела у касносредњовековној католичкој религиозности, разматра К. Вокер Бајнам [C. Walker Bynum, *Violent Imagery in Late Medieval Piety*, Bulletin of the German Historical Institute 30 (2002) 3–36].

[19] У средњевековном Котору реликвије *lignum crucis* биле су похрањене и у катедрали Светог Трипуна, у Светој Марији Колеђати, као и у цркви братовштине Светог духа. Први пут је постојање реликвије у граду забележено 1270. године, када су епископ Неофит из Зете и которски епископ Марије оптужени да су однели из катедрале „*lignum Dominicum, icones, et relliquias S. Tryphonis*"; v. *Monumenta Montenegrina, VI. Episkopi Kotora i Episkopija i Mitropolija Risan*, ed. V. D. Nikčević, Podgorica 2001, 96–97 (ту је *lignum Dominicum* погрешно преведено као „крст"). О симболици реликвије Часног крста и њеном значају за Которане v. В. Живковић, *Lignum crucis у касносредњовјековном Котору*, Историјски записи 75/3–4 (2002) 31–44.

[20] Посебно је важан део записа који говори о разлозима који су наводили људе у XIV веку да поклоне реликвије цркви: „… per anima del ditto Medoe e di sua uxor et di so fio et di so morti. Et per questo beneficio perditto Nui ditti Maystro et tutta la fraternita liberamo et franchamo in eterno lo ditto Medoe et ciascheun cuy fossi de sua progenie dal tutto el dacio dil orden nostro Salvando deli duy grossi della caritade…", cf. Stjepčević, *Katedrala*, 24, 85, n. 174.

[21] У XV веку је за флагеланте млетачке братовштине *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista* настао циклус Чуда Часног крста, у *l'Oratorio della Croce*. Братовштина је претходно добила реликвију *Santissima Croce*, која је постала њен препознатљив симбол, редовно ношен у процесијама за време празника. О снази култа те реликвије сведочи и веровање у њене чудесне моћи да лечи људе. Нова грађанска афирмација коју је поменута венецијанска братовштина стекла током XV века допринела је трансформисању култа реликвије *lignum crucis* у статус тријумфалне инсигније. cf. P. Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven 1988, 23–26, 42–45, 135–136, 266, 282–286, et passim.

[22] У Фиренци су, поред *laudesi*, најпопуларнија братовштина били флагеланти, који су се називали и *disciplinati*. Флагеланти нису неговали сакралне драме, већ су *sacre rappresentazioni* приређивале братовштине *laudesi* и *fanciulli*, cf. Henderson, *Piety and Charity*, 34–35, 41–46, 72, 113–154.

[23] У Венецији су постојале четири *Scuole dei Battuti*. Оне се у XV веку помињу као *Scuole Grandi*: *Santa Maria della Carità*, *San Giovanni Evangelista*, *Santa Maria Valverede della Misericordia* и *San Marco*. О томе v. G. M. Monti, *Le Confraternite medievali dell'alta e media Italia*, I–II,

вековног Котора, *Fraternitas S. Crucis* имала је истакнуто место у окупљању верника, ширењу религиозности, као и у неговању каритативних постулата.[24] Поштујући начела хришћанске врлине *caritas*, братовштина которских флагеланата је бринула о ближњима којима је помоћ потребна, како у оквиру обавезних статутарних прописа који се тичу сиромашних и угрожених чланова удружења тако и на нивоу целог града, основавши 1372. године хоспитал Светог крста.

Својим залагањем за вођење побожног и покајничког живота, а посебно аскетским примером самобичевања, чланови братовштине флагеланата преносили су верницима изузетно снажну поруку. Међутим, на основу писаних извора и дела ликовне уметности, може се претпоставити да је пракса бичевања током XV века у Котору постала реткост. Слично је било и у венецијанским флагелантским братовштинама, у којима је од тог времена само мали број чланова упражњавао бичевање. Ова аскетска пракса је остала обавезна само за нове братиме *fradelli fadighenti* или *disciplinati*, као услов да добију пуно чланство, а неретко и различита материјална добра. За разумевање прилика у которској братовштини флагеланата посебно је драгоцен један необјављени извор из 1430. године. У питању је судско-нотарска исправа, према којој је братовштина Светог крста дала тројици Которана (*dum Raticho de Tolano*, *dum Zunco Dobroslavi* i *dum Zunco de Mare*) виноград и земљу у *Corvese*, под условом да се подреде правилима братовштине у погледу бичевања (*ad flagellare*).[25] Давање материјалне надокнаде највероватније новим члановима братовштине, да би упражњавали покајничку праксу која се у ранијим вековима подразумевала, говори о променама расположења которских флагеланата у неговању аскетских принципа. О променама у пракси бичевања које су се догодиле у XV веку у Венецији посредни доказ пружају ликовне представе. Наиме, на фасадном рељефу зграде млетачке братовштине *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista* из 1349. године представљени су братими како са бичем у рукама клече пред својим патроном, светим Јованом. На рељефу са истом темом из 1481. године флагеланти те братовштине су приказани без бича.[26] У овом контексту треба тумачити и которску рељефну представу *Imago pietatis* из XV века. На овом рељефу братими Светог крста немају бичеве у рукама већ крст и свеће. Бич је представљен само у оквиру *Arma Christi*, покрај стуба при којем је Христос био бичеван.

У которским писаним изворима црква и братовштина Светог крста се помињу најчешће у судско-нотарским исправама које се односе на имовинска питања поводом црквеног земљишта и унајмљивања кућа у граду.[27] За разумевање значаја флагеланата и њихове братовштине у религиозном животу Котора, посебно драгоцена врста извора јесу тестаменти. Према сачуваним опоручним завештањима из XIV века, братовштини Светог крста се најчешће остављао новац за потребе саме цркве или братовштине, затим за изговарање миса за спас душе опоручитеља, али и за обнову и друге радове који би се изводили на цркви. Јелена, кћи покојнога Медоша Драга, оставила је 1333. године *unum mesale Frustatis*.[28] Грубе Абрае је завештао у тестаменту 1332. године цркви Светог крста десет перпера *pro anima mea*.[29] Новац за извођење радова на цркви Светог крста оставио је у тестаменту 1335. године презвитер *Iacobus de Mildo* (*Item dentur ecclesie sancte Crucis flagellantium in opere ecclesie perperi decem et unam mensale de tamula*).[30] Деса де Гала је 1333. године опоручно оставила *ecclesie sancte crucis fragellantium nappam una cum beleçono*.[31]

Поред поседовања честица Часног крста, которска братовштина Светог крста је, негујући прописе венецијанских флагелантских братовштина у погледу девоционалне праксе, била изузетно активна у наручивању реликвијара и богослужбених предмета код которских златара.[32] Као што и рељефна представа са лунете портала цркве Светог крста сведочи, крстови су имали нарочити значај у молитвама и службама које су се одржавале у сакралном седишту братовштине. Старатељи братовштине Светог крста наручили су 1444. године код златара Марина Адамова два сребрна и позлаћена реликвијара (*unius manus et unius pedis faciendates de argento*). Године 1445. и златар Андрија Изат је израдио сребрни крст за цркву братовштине флагеланата.[33] За исту братовштину златар Трипун је исковао 1473. године крст, идентификован са крстом из цркве Светог Јосипа. Крст је украшен рељефним розетама, а при дну су готичке фијале и прозо-

---

Venezia 1927; *Le Scuole di Venezia*, ed. T. Pignatti, Milano 1981; R. F. E. Weissman, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, New York 1982.

24 Попут которске, неговање покајања и милосрђа лежало је у основи свих братовштина бичевалаца далматинских градова. У Задру је основана током XIII века братовштина флагеланата (*fratalia verberatorum*, *schola battutorum*, *frustratorum s. Silvestri*), која је у XV веку добила име *della pietà* и *della misericordia*. Чланови те братовштине ходали су градом у покорничким процесијама и певали песме — лауде. Као у пучкој поезији, у тим песмама представљани су библијски догађаји, превасходно Рођење, Страдање и Васксење Христово, са циљем неговања побожности код верника. О задарској братовштини бичевалаца и писаним изворима v. C. F. Bianchi, *Zara cristiana*, I, Zara 1877; A. M. Strgačić, *Hrvatski jezik i glagoljica u crkvenim ustanovama grada Zadra*, in: *Zadar: geografija, ekonomija, saobraćaj, povijest, kultura. Zbornik*, ed. J. Ravlić, Zagreb 1964, 390–391, 411; V. Cvitanović, *Bratovštine grada Zadra*, in: *ibidem*, 462–463.

25 IAK SN V, 113.

26 Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting*, 23–26.

27 *Prva knjiga kotorskih notara od god. 1326–1335*, ed. A. Mayer, Zagreb 1951 (Kotorski spomenici = Monumenta Catarensia, vol. 1, даље: MC, I), 1045; *Druga knjiga kotorskih notara god. 1329, 1332–1337*, ed. A. Mayer, Zagreb 1981 (*Kotorski spomenici*, vol. 2. даље: MC, II), 275, 943. У исправи од 8. 11. 1332. године свештеници Марције, Марин, Нуције, Доминик, Брате и Тома, клирици цркве Свете Марије од ријеке, изјављују да им је братовштина бичевника исплатила најам куће (MC, II, 172). Свештеници Басе и Аполенарије, ђакон Вали, опати и управитељи цркава Светог Петра и Андрије у Крепима, заједно са наследницима (хередитарима) ове цркве, Донеом мајстора Мартина, Џивом Петра Вита, Грубом Груња и Мартином Сираном, изнајмљују 23. 2. 1336. године братовштини бичевника црквену кућу, док траје братовштина, за осам гроша годишње. Поправке на кући је дужна да врши братовштина на свој трошак (MC, II, 1585).

28 MC, I, 1132.

29 MC, II, 57.

30 MC, II, 1204.

31 MC, II, 421.

32 Которски мајстори златари имали су четврт у близини цркве Светог Луке. О мајсторима златарима, формалном изгледу златарских предмета и развоју овог заната у Котору написана је опсежна литература: I. Stjepčević, *Katedrala*, 16–20, 35–36, 38–47, et passim; idem, *Glava sv. Tripuna*, Glasnik Narodnog univerziteta Boke Kotorske IV/1–3 (1937) 28–31; C. Fisković, *Dubrovački zlatari od XIII. do XVII. stoljeća*, Starohrvatska prosvjeta I (1949) 145–146; idem, *O umjetničkim spomenicima*, 92–94; idem, *Zadarski srednjovjekovni majstori*, in: *Zadar: Zbornik* (v. нап. 24), 561–571; Р. Ковијанић, *Трифун Которанин, московски златар*, Гласник Етнографског музеја на Цетињу 4 (1964) 291–304; idem, *О мајсторима сребрне пале которске катедрале*, Старине Црне Горе 3–4 (1965–1966) 77–84; Б. Радојковић, *Неке одлике которског златарства и утицај на унутрашњост земље*, Старине Црне Горе 3–4 (1965–1966) 61–76; eadem, *Remekdela kotorskog zlatarstva u katedrali svetoga Tripuna*, in: *800 godina katedrale sv. Tripuna u Kotoru (1166–1966)*, Kotor 1966, 81–90; R. Kovijanić, *Andrija Izat, kotorski zlatar XV veka*, Зборник Музеја примењене уметности 12 (1968) 67–74; В. Ј. Ђурић, *Златарство*, in: Историја Црне Горе 2/2, 527–530; Р. Ковијанић, *Которски медаљони*, Београд 1976, 121–122, 125–130.

ри са статуетама анђела. Распеће је додато касније и има барокне одлике.[34]

Иконографски мотив *Imago pietatis*, осим на двостраној икони и рељефу у лунети портала цркве Светог крста, среће се и на богослужбеним предметима насталим за потребе которске цркве. У XV веку угравиран је на подножје сребрног окова реликвије ноге непознатог светитеља, на којем се потписао златар Пасквали 1483. године.[35] Вероватно средином XV века настала је у Котору пиксида која на дршци има готичке прозоре и фијале, а на округлом телу угравиране животиње. На готичкој стопи су у емаљу изведени ликови светитеља, као и *Imago pietatis*.[36] Одабиром тог мотива подвучена је намена пиксиде да се у њој чува посвећена хостија и наглашена снажна евхаристичка симболика коју је *Imago pietatis* носила.

Иконографски мотив *Imago pietatis* у пуној мери је одражавао основне преокупације позносредњовековне религиозности, од подражавања и уживљавања у Христово страдање и штовања кула Пет Христових рана, па до догме о транссупстанцијацији и евхаристичког култа хостије. Сачуване представе *Imago pietatis* из Котора настале током XV века сведоче да су ови религиозни токови били снажно прихваћени у духовном и верском животу которске цркве. Као амблематска слика, *Fraternitas S. Crucis* одражавала је основну девоционалну праксу њених чланова флагеланата. Са друге стране, појава мотива *Imago pietatis* на богослужбеним предметима имала је улогу да нагласи евхаристичку симболику култа хостије, односно причешћа, као централног религијског догађаја у животу сваког верника у позном средњем веку.

---

33 Ковијанић, *О мајсторима сребрне пале которске катедрале*, 82–83.

34 Ц. Фисковић сматра да је тај крст припадао братовштини Светог крста и да је рад домаћих златара, јер су два крста наручена у XV веку од Андрије Ипика и Трипуна; cf. Fisković, *O umjetničkim spomenicima*, 92–94.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

H. Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium*, DOP 34–35 (1980–1981) 1–16.

H. Belting, *Likeness and Presence: a History of the Image Before the Era of Art*, Chicago 1994.

C. Bertelli, *The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme*, in: *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*, ed. D. Fraser, H. Hibbard, M. J. Lewine, London 1967, 46–55.

C. F. Bianchi, *Zara cristiana*, I, Zara 1877.

Blaž Jurjev Trogiranin (katalog izložbe), Zagreb 1986.

V. Cvitanović, *Bratovštine grada Zadra*, in: *Zadar: geografija, ekonomija, saobraćaj, povijest, kultura. Zbornik*, ed. J. Ravlić, Zagreb 1964, 462–463.

Druga knjiga kotorskih notara god. 1329, 1332–1337, ed. A. Mayer, Zagreb 1981 (*Kotorski spomenici*, vol. 2).

И. М. Ђорђевић, *Две занимљиве представе мртвог Христа у српском зидном сликарству средњег века*, ЗРВИ 37 (1998) 185–198 [I. M. Djordjević, *Dve zanimljive predstave mrtvog Hrista u srpskom zidnom slikarstvu srednjeg veka*, ZRVI 37 (1998) 185–198].

В. Ј. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1963, 84–85 (V. J. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd 1963, 84–85).

V. J. Đurić, *Slikar Blaž Jurjev*, Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji 10 (1956) 163–164.

В. Ј. Ђурић, *У сенци фирентинске уније: црква Св. Госпође у Мржепу (Бока Которска)*, ЗРВИ 35 (1996) 9–54 [V. J. Djurić, *U senci firentinske unije: crkva Sv. Gospodje u Mržepu (Boka Kotorska)*, ZRVI 35 (1996) 9–54].

В. Ј. Ђурић, *Златарство*, in: Историја Црне Горе, 2/2, Титоград 1970, 527–530 (V. J. Djurić, *Zlatarstvo*, in: Istorija Crne Gore, 2/2, Titograd 1970, 527–530).

C. Eisler, *The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy, Part one*, Art Bulletin LI/2 (1969) 107–118.

C. Fisković, *Dubrovački zlatari od XIII. do XVII. stoljeća*, Starohrvatska prosvjeta I (1949) 145–146.

C. Fisković, *O umjetničkim spomenicima grada Kotora*, Spomenik SAN 103 (1953) 88.

C. Fisković, *Zadarski srednjovjekovni majstori*, in: *Zadar: geografija, ekonomija, saobraćaj, povijest, kultura. Zbornik*, ed. J. Ravlić, Zagreb 1964, 561–571.

P. Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven 1988.

G. Gamulin, *Preliminarni izvještaj o istraživačkim radovima Seminara za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu u Boki Kotorskoj 1958. i 1959. godine*, Radovi odsjeka za povijest umjetnosti 2 (1960) 12.

J. Grgurević, *Oltari, slike i umjetnički predmeti kotorskih bratovština*, Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru 41–42 (1993–1994) 82.

J. Henderson, *Piety and Charity in Late Medeval Florence*, Chicago — London 1997.

Историја Црне Горе, 2/2, Титоград 1970, 515–516 (*Istorija Crne Gore*, 2/2, Titograd 1970, 515–516).

Lj. Karaman, *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb 1952.

Lj. Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji. XV i XVI vijek*, Zagreb 1933.

R. Kovijanić, *Andrija Izat, kotorski zlatar XV veka*, Zbornik Muzeja primenjene umetnosti 12 (1968) 67–74.

Р. Ковијанић, *Которски медаљони*, Београд 1976 (R. Kovijanić, *Kotorski medaljoni*, Beograd 1976).

Р. Ковијанић, *О мајсторима сребрне пале которске катедрале*, Старине Црне Горе 3–4 (1965–1966) 77–84 [R. Kovijanić, *O majstorima srebrne pale kotorske katedrale*, Starine Crne Gore 3–4 (1965–1966) 77–84].

Р. Ковијанић, *Трифун Которанин, московски златар*, Гласник Етнографског музеја на Цетињу 4 (1964) 291–304 [R. Kovijanić, *Trifun Kotoranin, moskovski zlatar*, Glasnik Etnografskog muzeja na Cetinju 4 (1964) 291–304].

Р. Ковијанић, И. Стјепчевић, *Културни живот старог Котора (XIV––XVIII вијек)*, 2, Цетиње 1957 [R. Kovijanić, I. Stjepčević, *Kulturni život starog Kotora (XIV–XVIII vijek)*, 2, Cetinje 1957].

G. Leff, *Heresy in the Later Middle Ages*, II, Manchester 1967.

H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.

H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, DOP 31 (1977) 162.

J. McCabe, *The History of Flagellation*, Girard 1946.

G. M. Monti, *Le Confraternite medievali dell'alta e media Italia*, I–II, Venezia 1927.

Monumenta Montenegrina, VI. Episkopi Kotora i Episkopija i Mitropolija Risan, ed. V. D. Nikčević, Podgorica 2001.

D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus, das Bild*, München 1965.

E. Panofsky, *Imago Pietatis*, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig 1927, 206–308.

B. V. Pentcheva, *The Performative Icon*, The Art Bulletin 88/4 (2006) 631–655.

Ђ. Петровић, *О Стефану Калођурђевићу и његовој породици*, Годишњак Поморског музеја у Котору 48–49 (1999–2001) 41–55 [Đ. Petrović, *O Stefanu Kalođurđeviću i njegovoj porodici*, Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru 48–49 (1999–2001) 41–55].

Prva knjiga kotorskih notara od god. 1326–1335, ed. A. Mayer, Zagreb 1951 (Kotorski spomenici = Monumenta Catarensia, vol. 1).

Б. Радојковић, *Неке одлике которског златарства и утицај на унутрашњост земље*, Старине Црне Горе 3–4 (1965–1966) 61–76 [B. Radojković, *Neke odlike kotorskog zlatarstva i uticaj na unutrašnjost zemlje*, Starine Crne Gore 3–4 (1965–1966) 61–76].

B. Radojković, *Remekdela kotorskog zlatarstva u katedrali svetoga Tripuna*, in: *800 godina katedrale sv. Tripuna u Kotoru (1166–1966)*, Kotor 1966, 81–90.

U. Raffaelli, *Dei due cenobii*, Gazzetta di Zara, anno 39 (23. VIII 1844).

M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge — New York 1991.

G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 2, London 1972.

Le Scuole di Venezia, ed. T. Pignatti, Milano 1981.

Д. Симић Лазар, *Каленић. Сликарство. Историја*, Крагујевац 2000 (D. Simić Lazar, *Kalenić. Slikarstvo. Istorija*, Kragujevac 2000).

R. W. Southern, *Western Society and the Church in the Middle Ages*, London 1970.
I. Stjepčević, *Glava sv. Tripuna*, Glasnik Narodnog univerziteta Boke Kotorske IV/1–3 (1937) 28–31.
I. Stjepčević, *Katedrala Sv. Tripuna u Kotoru*, Split 1938.
I. Stjepčević, *Vođa po Kotoru*, Kotor 1926.
A. M. Strgačić, *Hrvatski jezik i glagoljica u crkvenim ustanovama grada Zadra*, in: *Zadar: geografija, ekonomija, saobraćaj, povijest, kultura. Zbornik*, ed. J. Ravlić, Zagreb 1964, 390–391, 411.
Б. Шекуларац, *Трагови прошлости Црне Горе. Средњовјековни натписи и записи у Црној Гори (крај VIII — почетак XVI вијека)*, Подгорица–Цетиње 1994 [B. Šekularac, *Tragovi prošlosti Crne Gore. Srednjovjekovni natpisi i zapisi u Crnoj Gori (kraj VIII — početak XVI vijeka)*, Podgorica–Cetinje 1994].
C. Walker Bynum, *Violent Imagery in Late Medieval Piety*, Bulletin of the German Historical Institute 30 (2002) 3–36.
R. F. E. Weissman, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, New York 1982.
Ph. Ziegler, *The Black Death*, London 1997.
В. Живковић, *Lignum crucis у касносредњовјековном Котору*, Историјски записи 75/3–4 (2002) 31–44 [V. Živković, *Lignum crucis u kasnosrednjovjekovnom Kotoru*, Istorijski zapisi 75/3–4 (2002) 31–44].

The diptych icon from Kotor — *Imago pietatis* and the Virgin with the Christ Child — in the light of the religious practice of the brotherhood of the flagellants

Valentina Živković

The iconography of the diptych icon (kept in the treasury of the cathedral church of St. Tryphon in Kotor), painted for the requirements of the Holy Cross brotherhood, most probably by Djuradj Basilj in 1468, is analysed in the context of the devotional practice of the Kotor flagellants. One side of the diptych depicts the Virgin with the Christ Child lying on her lap, while the other side consists of the *Imago pietatis*. Besides these icons, the author considers the written sources recording the pious activities and penintent self-flagellation practised by the brotherhood of the Holy Cross, other paintings that were done for the Kotor flagellants, as well as those in which the *Imago pietatis* motif appears.

The usual, emblematic image of the flagellant groups was the *Imago pietatis*. The iconographic elements on the two-sided icon from the cathedral treasury demonstrate the basic religious postulates the Kotor flagellants adhered to, and these were the experience of Christ's Passion and veneration of the cults of the Blood of Christ and the *Quinquepartitum vulnus*. There is a particular insistence on the Blood of Christ that is repeatedly emphasised. The iconographic type of the Virgin with the Christ Child, combining the *Pietà* and the *Adoratio*, represents a clear allusion to the Passion. In combining the Virgin's joy and grief in the *Imago pietatis*, the emotions of piety and love are particularly accentuated.

Confirmation of the iconographic motive's significance in the *Imago pietatis* for the Kotor flagellants is provided in the fifteenth century relief on the lunette in the Church of the Holy Cross. This relief bearing the image of the *Imago pietatis* and the *Arma Christi* also testify to the changes that occurred in the religious practice of the Kotor monastic brotherhood. Like the Venetian brotherhoods of flagellants that served as its model, the practice of self-flagellation became a rarity within the Kotor *Fraternitas S. Crucis*. The relief depicts the flagellants without scourges, and instead they are holding candles and crucifixes in their hands. Crucifixes had special significance in the prayers and services held in the churches of the brotherhood, and they often commissioned their manufacture from the Kotor goldsmiths. Besides the devotion of this monastic brotherhood to the Holy Cross, the strength of this cult among the Kotor flagellants is also illustrated in the fact that a relic of the *lignum crucis* that Medoje *Schabalo* had donated to the brotherhood was kept in their church from 1342.

Une création post-byzantine: l'archange Michel triomphant et psychopompe*

Irini Leontakianakou**
Ministère de la Culture et du Tourisme, Grèce

UDC 75.046.3"15/16": 271.2–167.25–5
271.2–175.3
DOI 10.2298/ZOG0933145L
Оригиналан научни рад

L'article propose une analyse du type iconographique de l'archange Michel portant une âme représentée sous la forme d'un enfant emmailloté, lorsqu'il piétine un vieillard vêtu seulement d'un pagne autour des hanches. Qui est l'adversaire aux pieds de Michel? Trois propositions sont prises en considération: 1) le personnage peut être identifié à Satan, l'ange déchu, semblable à Michel par sa nature incorporelle et considéré comme son adversaire par excellence; 2) on peut également l'identifier à un humain pécheur, celui dont l'âme figure aux mains de l'archange; 3) on peut, enfin, y voir Hadès, le dieu des Ténèbres, la personnification de la mort, ce dont plaident son allure de vieillard barbu, quasi-nu, à la musculature saillante, ainsi que l'assimilation de Michel à Dieu. Au lieu d'opter pour une des trois hypothèses, l'auteur propose une lecture synthétique qui met en valeur tous les aspects du culte de Michel (militaire, adversaire triomphant de Satan, psychopompe, l'archange du Jugement Dernier) et relie le passé (chute de Satan), le présent (la mort d'un pécheur) et le futur (Jugement Dernier).

Mots-clés: archange Michel, psychopompe, art post-byzantin, École crétoise, iconographie, Satan, Hades

A post-byzantine creation: the archangel Michael triumphant and psychopomp

This paper deals with a specific iconographic type of Archangel Michael: he is shown bearing a soul in the form of a swaddled infant, while subduing an old man who is wearing only a loincloth. Who is Michael subduing? Three possible answers are considered: 1) the figure can be identified with Satan, the fallen angel who, like Michael, has an immaterial nature and is commonly considered as his enemy par excellence; 2) he can also be an anonymous sinner, whose soul is depicted in Michael's hand; 3) finally, one could identify him with Hades, the god of the Underworld and personification of death, because of his depiction as an old man, semi-nude with a pronounced musculature, and because of the assimilation of Michael to God. Rather than making a single choice, the author proposes a combined interpretation of the image, which allows for the integration of all the aspects of Michael's cult (military, triumph over Satan, psychopomp, archangel of the Last Judgment) and unifies the past (the fall of Satan), the present (death of a sinner) and the future (Last Judgment).

Keywords: Archangel Michael, psychopomp, post-byzantine art, Cretan school, iconography, Satan, Hades

L'archange Michel, en tenue militaire, figuré en pied, la tête tournée de trois quarts, fixe son regard sur une âme représentée sous la forme d'un enfant emmailloté qu'il porte, de la main gauche, levée devant lui. Il a l'épée dégainée dans l'autre main et foule aux pieds un vieillard barbu, aux yeux fermés, vêtu seulement d'un pagne d'étoffe blanche. Au-dessus de la figure allongée du vieillard on lit l'épigramme: «φρῖξον ψυχὴ μου τὰ ὁρώμενα» (à cette vue, tremble, ô mon âme).[1]

Voici les caractéristiques d'une effigie de l'archange Michel reproduite de façon fidèle sur au moins quatre icônes attribuées à la fin du XVIème siècle sinon au XVIIème siècle. Une de ces icône, sans doute la première de cette série,[2] est signée par Antoine Mitaras et se trouve à l'Institut Hellénique de Venise (fig. 1)[3]; les autres, sans signatures, sont conservées au Musée Byzantin et Chrétien d'Athènes (fig. 2)[4] et en Céphalonie,[5] alors qu'une dernière appartenait autrefois à la collection Lichačev.[6] Les traits particuliers des personnages, y compris la posture insolite de l'adversaire de Michel,[7] ainsi que l'épigramme, dénotent pour ce groupe d'œuvres leur descendance incontestable d'un modèle

* Je tiens à remercier Prof. Catherine Jolivet-Levy et Mme Ioanna Rapti pour leurs suggestions au cours de la rédaction de cet article, ainsi que Mme Phaidra Kalafati, M. Nikos Kastrinakis et M. Nikolas Konstantios, conservateurs au Musée Byzantin et Chrétien d'Athènes, pour avoir mis à ma disposition des reproductions des icônes inédites du Musée.

** Irini Leontakianakou (Pinotsi 20, Athens 11741, Greece); i_leontakianakos@yahoo.fr

[1] La traduction en français de Chatzidakis (M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise 1962, 91).

[2] M. Chatzidakis considère que son créateur Antoine Mitaras est un contemporain ou élève du peintre crétois Emmanuel Lambardos (Chatzidakis, *op. cit.*, 91). Même si la recherche d'archives a prouvé l'existence de deux peintres du nom «Emmanuel Lambardos», le créneau chronologique reste le même: fin XVIème–première moitié XVIIème siècle (M. Chatzidakis, E. Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)*, II, Athènes 1997, 141–145). N. Tselenti-Papadopoulou date l'icône de Mitaras du fin XVIème siècle (N. G. Tselenti-Papadopoulou, *Οι εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας από το 16º εως το πρώτο μισό του 20ου αιώνα*, Athènes 2002, 182, Nr. 115).

[3] L'icône est aujourd'hui conservée à l'Institut hellénique de Venise (Nr. Inv. AMI 217; Chatzidakis, *op. cit.*, Nr. 60, pl. 57), mais elle n'apparaît pas dans les inventaires des archives de la Communauté Hellénique de Venise avant 1904 (Tselenti-Papadopoulou, *op. cit.*). Reproduction en couleur: Ch. A. Maltezou, *Venice of the Greeks*, Athènes 1999, pl. non numérotée.

[4] L'icône inédite (Nr. Inv. BXM 11570) est une reprise moins habile de celle de Mitaras.

[5] Cette icône, conservée à l'église de Sainte-Marina à Soularous, est identique à celle de Mitaras, mais son mauvais état de conservation ne laisse discerner ni l'épigramme ni la tête de l'homme allongé (*Κεφαλονιά, ένα μεγάλο μουσείο. Εκκλησιαστική Τέχνη*, ed. G. N. Moschopoulos, Argostoli 1994, t. 2, 100, fig. 169).

[6] W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklange*, Olten 1956, pl. 98A. Felicetti-Liebenfels l'avait datée du XVème siècle, mais Chatzidakis, l'a considérée, à juste titre, postérieure à celle de Mitaras (Chatzidakis, *op. cit.* 91).

[7] Les jambes sont croisées et la tête repose sur les bras également croisées.



Fig. 1. Antoine Mitaras, L'archange Michel victorieux et psychopompe, fin XVIème–XVIIème siècle, Venise, Institut Hellénique (d'après Maltezou, Venice, pl. non numérotée)



Fig. 2. L'archange Michel victorieux et psychopompe, Athènes, Musée Byzantin et Chrétien (Cliché du Musée Byzantin et Chrétien d'Athènes)

commun que l'on pourrait, sous toute réserve, identifier à l'icône signée par Mitaras et sur critère stylistique de cette dernière (coloris, modelé linéaire des chaires des personnages, draperies anguleuses), associer au rayonnement de l'École Crétoise.[8]

Le groupe d'œuvres étroitement liées à l'icône de Mitaras à Venise ne cesse de s'élargir.[9] Nous y ajoutons une icône de la première moitié du XVIIème siècle, un portrait des trois archanges, aujourd'hui au Musée de l'Antivouniotissa à Corfou (fig. 3).[10] Escorté de Gabriel et de Raphael,[11] Michel, représenté au centre, se rattache sans aucun doute à ce même groupe, en dépit de quelques modifications: l'attribut de la balance ainsi qu'un phylactère sur lequel est inscrite l'épigramme susmentionnée, se substituent à l'épée, alors que l'âme prend l'allure d'une figurine nue qui croise les mains sur la poitrine. Une fresque à l'église de Saint-Nicolas de la princesse Théologina à Kastoria, datée de 1663, évoque également notre composition, sans tout de même la reproduire de façon fidèle — l'épigramme y fait défaut — et offre un *terminus ante* pour sa création.[12]

Étant donné que ces œuvres ne remontent pas avant la fin du XVIème siècle, et compte tenu de leur quantité et de leur diffusion, leur prototype devrait être de peu antérieur, s'il n'est pas identifié à l'icône de Venise. La question du prototype est d'avantage compliquée par la publication récente d'une variante exceptionnelle du même type iconographique de Michel qui a été attribuée à Georges Klontzas (fig. 4),[13] peintre crétois éminent du XVIème siècle.[14] Le personnage aux pieds de Michel, une vieille femme gisant dans son tombeau et, chose plus insolite encore, le sexe féminin de l'âme représentée en tant que figurine nue dans les mains de l'archange,[15] ainsi que les scènes narratives qui l'encadrent,[16] marquent l'originalité de cette composition unique dont aucun des éléments n'a été

8 C'est l'avis de Chatzidakis. L'icône de Mitaras semble suivre la tradition la plus austère de ce courant artistique (Chatzidakis, *op. cit.,* 91).

9 V. icône inédite du Musée Byzantin et Chrétien d'Athènes (Nr. Inv. BXM 10622); le type iconographique de Michel est identique mais l'état de conservation de l'œuvre ne permet pas de discerner le personnage à ses pieds.

10 P. L. Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Athènes 1990, 88, Nr. 58, figs. 44, 196, 198.

11 Michel est flanqué par Gabriel et Raphaël. Gabriel porte un médaillon où figure la Vierge à l'Enfant, allusion à l'Annonciation et à l'enfantement du *Logos* et Raphaël piétine un grand poisson, allusion à l'histoire de Tobie 6.4 (Vokotopoulos, *op. cit.,* 88).

12 S. Pelekanidis, *Καστοριά Ι. Βυζαντιναί Τοιχογραφίαι. Πίνακες*, Thessalonique 1953, fig. 248.

13 N. Chatzidaki, E. Katerini, *Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με δώδεκα σκηνές του κύκλου του στην Καλαμάτα. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 26 (2005) 241–269.

14 Georges Klontzas (1530–1608), artiste de génie, parmi les plus originaux de l'École Crétoise. Sur son œuvre v. Chatzidakis, Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι*, II, 83–96; bibliographie plus récente in: Chatzidaki, Katerini, *op. cit.*, n. 1.

15 La vielle femme non identifiée et l'allure de son âme qui souligne sa féminité confèrent une signification particulière, encore indéfinie, à cette interprétation unique du type de Michel victorieux.

16 Chatzidaki, Katerini, *op. cit.,* 250–255, figs 1, 5, 6–12.

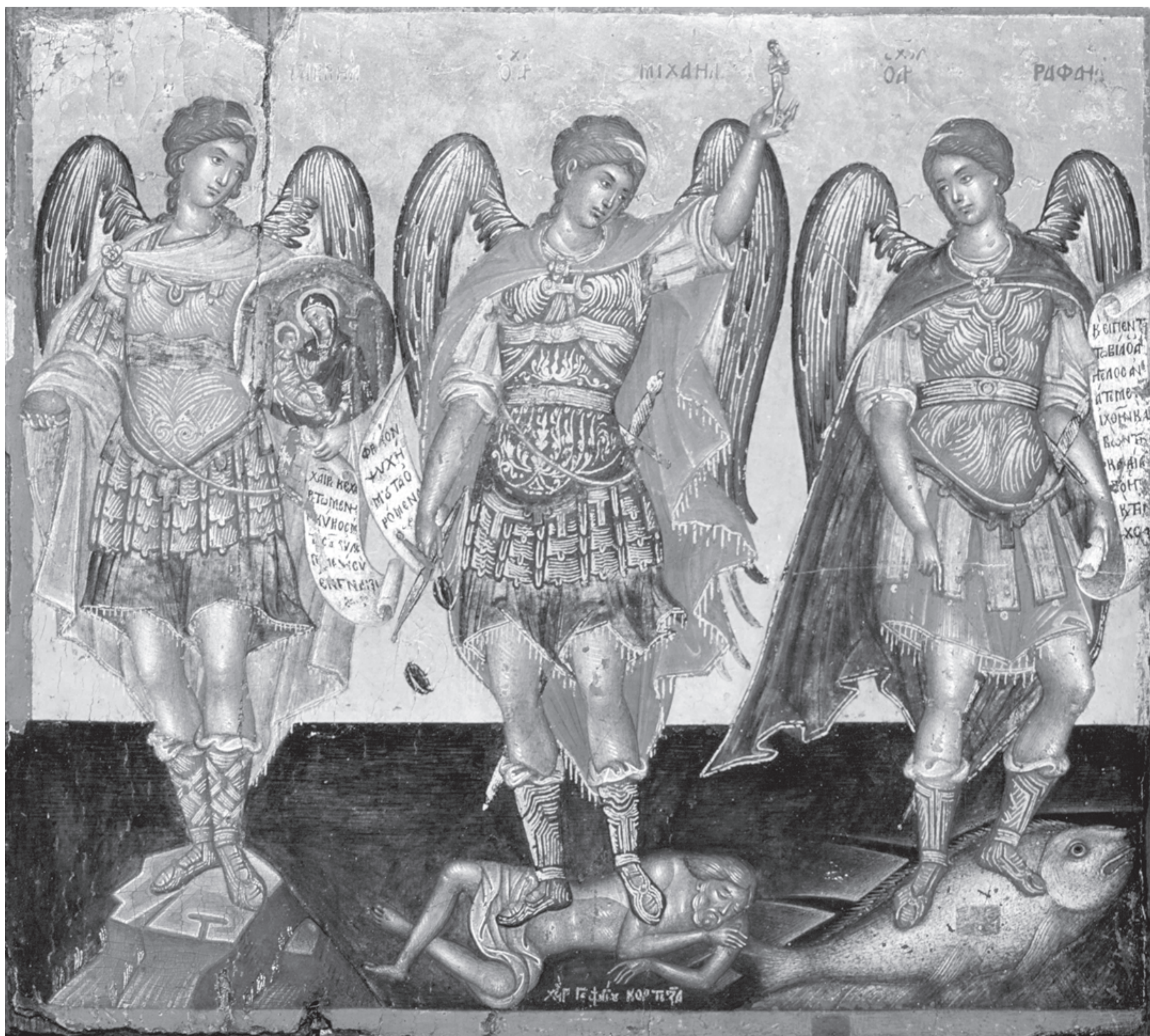


Fig. 3. Georges Kortezas, Les archanges Gabriel, Michel et Raphaël triomphants, première moitié XVIIème siècle, Corfou, Musée de l'Antivouniotissa (Cliché du Ministère de la Culture et du Tourisme, Grèce)

reproduit par la suite. Il s'agit d'une des nombreuses variantes du type iconographique tardif de l'archange Michel portant une âme dans les mains et piétinant un personnage, qui va connaître au sein de l'imagerie post-byzantine un essor remarquable, incessant jusqu'au XIXème siècle, même si plusieurs de ces compositions — des peintures murales, des icônes ou des gravures — demeurent inédites.[17] Les diverses interprétations mèneront à des mutations du sens de l'image,[18] telle qu'elle apparaît dans le premier groupe d'œuvres mentionnées plus haut. Ainsi, sur l'icône de Klontzas (fig. 4) et une icône du XVIIème siècle signée par Emmanuel Tzanes (fig. 5),[19] autre peintre crétois d'importance majeur, le personnage aux pieds de Michel est manifestement mort, alors que dans certaines compositions,

[17] Leur qualité est parfois médiocre. Parmi ces œuvres, très peu ont été publiées, comme l'icône monumentale au monastère de l'Hékatontapyliani à Paros [O. F. A. Meinardus, *Der Erzengel Michael als Psychopompos*, Oriens Christianus 62 (1978) 166–168, pl. 20, 21]. Sur une série de portes d'entrées de sanctuaires, du XVIIème et du XVIIIème siècle, à l'île de Paros: A. K. Orlandos, *Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου*, Αρχείον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος 10 (1964) 70, 71, 92–93, pl. 35. V. également quelques panneaux peints, du XVIIIème siècle, situés dans la partie inférieure des iconostases (*thôrakia*) de l'île de Zante (G. Rigopoulos, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, Athènes 1998, figs. 24, 24a). Ajoutons les icônes inédites du Musée Byzantin et Chrétien d'Athènes (Nrs. d'inv.: BXM 10622; BXM 10618; BXM 12488; BXM 11234). Sur des peintures murales du XVIIIème siècle dans la région du Magne: P. Kalamara, *Το εικονογραφικό θέμα του αρχαγγέλου Μιχαήλ ως Κριτή των νεκρών και η κοινωνική παράμετρος της επικράτησής του κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο στη Μάνη*, in: Δέκατο Έκτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Athènes 1996, 35–36; l'auteur met en relation la diffusion du type avec les aspirations militaires des habitants de la région à une époque qui précède la révolution grecque. Sur des gravures du même sujet: Nt. Papastratou, *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά (1665–1899)*, Athènes 1986, Nr. 194–201; *Treasures of Mount Athos*, Thessalonique 1997² (catalogue d'exposition), 216–217, Nr. 4.10; Rigopoulos*, op. cit.,* fig. 10.

[18] V. p. 154 infra.

[19] Elle se trouve actuellement au monastère d'Eléousa sur l'île du lac de Ioannina. Tzanes revient à la figuration de l'âme comme enfant emmailloté, mais se distingue de notre composition quant à l'aspect des personnages: tout en maintenant la nudité de l'adversaire de Michel (ce dernier porte juste un pagne autour des hanches) il le représente jeune; v. I. Leontakianakos*, L'œuvre peint d'Emmanuel Tzanes Bouniales (c. 1610–1690). Contribution à l'étude de l'Ecole Crétoise* (thèse de doctorat de 3ème cycle, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne), Paris 2000, 71–87; reproduction en couleur publiée in: *Monastères de l'île de Ioannina, Peintures*, ed. M. Garidis, A. Paliouras, Ioannina 1993, fig. 569. Sur Emmanuel Tzanes (ca. 1610–1690) v. bibliographie in: Chatzidakis, Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι*, 408–423; Leontakianakos*, op. cit.*

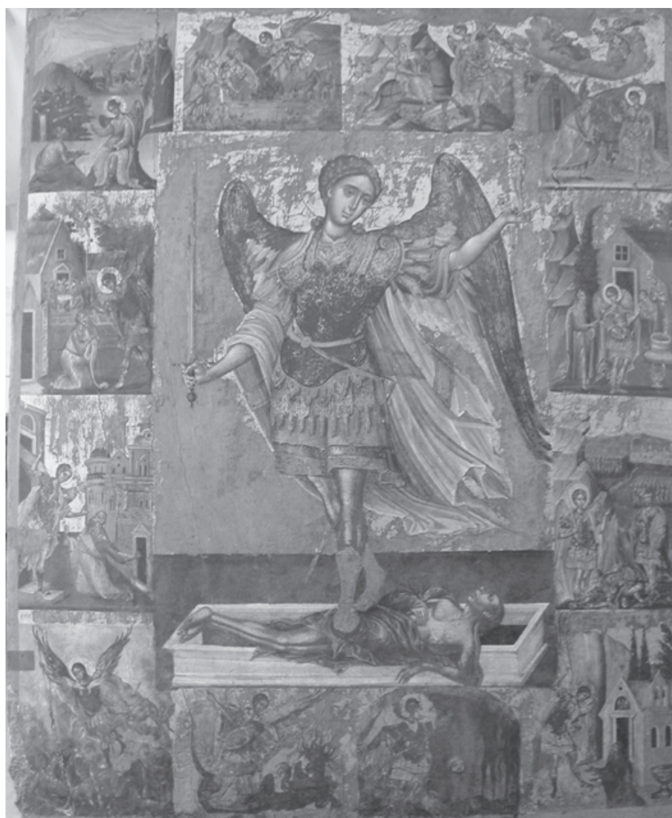


Fig. 4. Georges Klontzas, L'archange Michel victorieux et psychopompe avec scènes de sa vie, Kalamata (Cliché de Elena Katerini)



Fig. 5. Emmanuel Tzanes, L'archange Michel victorieux et psychopompe, ca 1610–1630, Ioannina, Monastère de l'Eléoussa (d'après Monasteries of the Island of Ioannina, fig. 569)

plus tardives, le contenu moraliste est davantage accentué, le personnage aux pieds de Michel étant identifié par des inscriptions à un «pécheur» où à un type de pécheur spécifique, tel que «le riche» (fig. 8).[20] Notre propos n'est pas de retracer l'évolution de ce type iconographique, ni de répertorier ses apparitions après avoir identifié le prototype. Nous proposons une analyse de la première image que nous avons vue, la seule variante que l'on reproduit telle quelle jusqu'au XVIIIème siècle,[21] témoin des processus créatifs post-byzantins. Ainsi, nous tenterons de saisir les différents niveaux de lecture qu'elle propose, en examinant ses multiples aspects.

Notre image associe deux éléments essentiels que nous allons, en premier lieu, étudier séparément: d'une part, l'archange porte une âme sous la forme d'un enfant emmailloté, ce qui fait indubitablement allusion à sa qualité de psychopompe, et d'autre part, il piétine un homme, suivant le schéma archétypique de la victoire.

L'âme après la mort: le rôle des anges et de Michel en particulier

Dans l'imagerie byzantine, les anges, serviteurs incorporels du Seigneur, sont intimement liés au sort des âmes après la mort. En général, nombreux et anonymes, ils assistent à leur séparation du corps, les accueillent et les conduisent aux cieux,[22] ainsi qu'au moment de la Seconde Venue, ils se battent pour elles contre les démons et participent à leur jugement moral, la *Psychostasie* (la pesée des âmes). Le passage de la vie à la mort peut être illustré au moyen de l'âme sortant de la bouche du défunt évoquant l'idée du dernier souffle.[23] Or, le plus souvent, dans les scènes de dormition proprement-dites, ce passage est figuré par le transfert aux cieux de l'âme du personnage gisant sur son lit mortuaire, soit par le Christ — très souvent flanqué par des anges — s'il s'agit de la Dormition de la Vierge,[24] soit par des anges, lorsque le défunt est un stylite ou un saint.[25] Dans le Jugement Dernier, l'autre grand thème funéraire concernant le périple des âmes,

---

[20] V. n. 73–74 infra.

[21] V. deux icônes inédites du Musée Byzantin et Chrétien d'Athènes (Nrs. d'inv. BXM 10618, BXM 10622); le type physionomique et la posture de l'archange Michel, l'épigramme ainsi que l'âme-enfant emmailloté témoignent de leur descendance de notre composition, même si l'adversaire de Michel n'est pas identique (pour la première icône, la seconde est trop endommagée pour en juger).

[22] Le rôle des anges dans chaque étape du périple des âmes, comme accompagnateurs, mais aussi veilleurs de leur caractère moral, est mis en évidence dans les illustrations du Canon des agonisants. Sur ce thème: P. L. Vokotopoulos, *Η εικονογράφηση του κανόνος εις Ψυχορραγούντα στο Ωρολόγιον 295 της Μονής Λειμώνος*, Σύμμεικτα 9 (1994) 95–114; Tz. Albani, *Ψάλατε συνέτως. Απεικονίσεις ύμνων σε υστεροβυζαντινά τοιχογραφικά σύνολα*, in: *Θωράκιον. Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, Athènes 2004, 241.

[23] Cette formule apparaît parfois dans des illustrations de psautiers, comme le fol. 11v du *Cod. 65* du monastère de Dionysiou au Mont Athos (Vokotopoulos, *op. cit*., fig. 6). Elle apparaît aussi dans certaines peintures murales, comme la représentation du Canon des agonisants au monastère de Chilandar au Mont Athos (V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, in: Actes du XIIe Congrès International des Études Byzantines, III, Belgrade 1964, 68, fig. 10).

[24] Les anges font également partie du cortège funéraire dans des compositions développées. V. exemples de la peinture médiévale serbe réunis in: V. Mako, *Kompoziciona uloga nimba u živopisu srednjovekovne Srbije,* Zograf 24 (1995) 19–21, figs. 19, 20, 22–28.

[25] Ce schéma habituel de la Dormition de la Vierge donne naissance aux Dormitions d'autres personnages saints, des moines en particulier, comme saint Ephrem le Syrien. Sur ce thème: M. Acheimastou-Potamianou, *Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου σε μία πρώιμη κρητική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Athènes 1991, 44–46, n. 9–17.

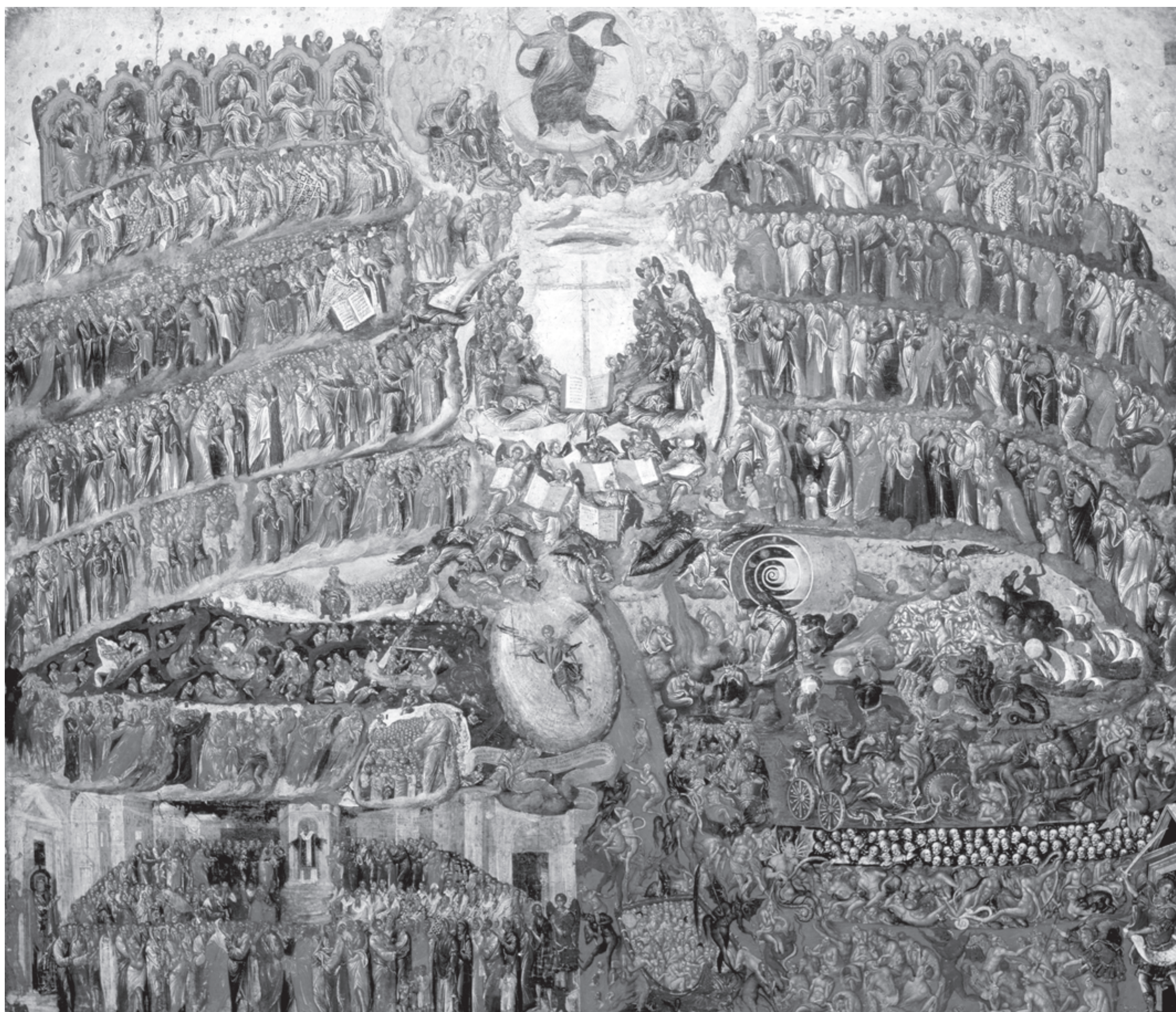


Fig. 6. Georges Klontzas, Jugement Dernier, Corfou, Monastère de la Platytera
(Cliché du Ministère de la Culture et du Tourisme, Grèce. Direction des Musées des Expositions et de la Recherche Muséologique)

les anges omniprésents[26] s'avèrent les acteurs principaux de chaque épisode (pesée des âmes, lutte contre les démons, transfert des élus et des damnés au Paradis et aux Enfers, tourments des damnés, déploiement du ciel, annonce de la Seconde Venue au son de la trompette etc.), ainsi que l'escorte céleste du Christ ou du trône de l'*Hétimasie*.

Une allure différente semble distinguer la qualité des *psychès* dans cet univers d'images: si leur aspect générique est celui de la figurine nue (l'égalité des humains après la mort se traduit visuellement par l'uniformité des âmes), comme on le voit dans différents contextes,[27] et constamment dans le cadre du Jugement Dernier (fig. 6),[28] l'âme de la Vierge dans la grande majorité des scènes de sa dormition revêt le type de l'enfant emmailloté, ainsi que l'âme des stylites et des saints, dont la dormition est calquée sur le même schéma.[29] Apparemment, le type du nouveau-né protégé, comme celui-ci se consacre dans l'iconographie de la Dormition de la Vierge, est jugé digne de figurer l'âme de la Mère de Dieu,[30] et par analogie, l'âme de personnages saints. Nous supposons alors que la représentation de l'âme en tant qu'enfant emmailloté a été éventuellement dotée

[26] Sur l'iconographie du Jugement Dernier: M. Garidis, *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie, esthétique*, Thessalonique 1985.

[27] Comme par exemple l'âme du pauvre Lazare dans le sein d'Abraham, illustrant la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare (Luc 16), une image d'origine byzantine qui connaît un succès considérable dans l'art médiévale en Occident (J. Baschet, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris 2000, 108–119). Ne pas confondre avec les figurines nues au sein d'Abraham, que l'on voit dans de nombreuses images paradisiaques. Selon Baschet, cette dernières ne représenteraient pas des âmes, mais des Justes ressuscités lors de la seconde Venue qui ont l'aspect d'un enfant, allusion à l'enfance spirituelle (*ibid.*, 131–136). Sur l'iconographie de l'âme: D. Markow, *The iconography of the soul: Three examples of innovation in ninth-century Byzantine manuscripts*, in: Eighth Annual Byzantine Studies Conference. Abstract of Papers, Madison 1982, 47–48.

[28] L'identification exacte des figurines nues qui apparaissent dans l'imagerie du Jugement Dernier semble confuse. S'agit-il des âmes ou des corps ressuscités? Les iconographes semblent assimiler les deux et les opinions des chercheurs divergent sur ce point. Ainsi Baschet considère qu'il s'agit des corps ressuscités (Baschet, *op. cit.*), alors que Garidis les identifie à des âmes (Garidis, *Jugement Dernier*). Signalons que dans le cas de la *Psychostasie* ces figurines nues représentent forcement des âmes, alors que dans le cas des personnifications de la terre et de la mer qui rendent leurs morts, nous avons, sans aucun doute, affaire à des corps ressuscités.

[29] V. n. 25 supra.

[30] Il semble que l'on évite de représenter l'âme de la Vierge comme figurine nue. Dans la Dormition de la Vierge à l'église de Saint-Nicolas à Prilep (1260) et à l'église de la Vierge à Sušica (aux alentours de 1300) l'âme de la Vierge sort de sa bouche pour être reçue par son Fils qui lui tend la main. Elle a l'aspect d'une figurine nimbée et habillée en tunique, ce qui, ici aussi, la différencie foncièrement des autres âmes nues et non nimbées, cf. O. Tomić, *Izbavljenje duše pravednika iz pakla na Strašnom sudu u Nikoljcu*, Zograf 24 (1995) 86, figs 15, 16.



Fig. 7. Jean Sadeler, L'archange Michel transperçant Satan, XVIIème siècle, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes (Cliché de la Bibliothèque Nationale de Paris, Cabinet des Estampes)



Fig. 8. Prêtre Euthymios, L'archange Michel tourmente l'âme du riche, 1858, Mont Athos, Monastère de Simonopetra (d'après D. Papastratou, Paper icons: Greek Orthodox religious engravings, 1665–1899, 1, Athens 1990, Nr. 199)

d'une connotation morale à priori positive, alors que la figurine nue, dépourvue de sexe, désignerait plutôt une nature moralement neutre.

Une série d'illustrations du verset 3.1 du Livre de Salomon: «les âmes des Justes, elles sont dans la main de Dieu» attestée dans la peinture monumentale à partir de l'époque des Paléologues vient confirmer notre hypothèse.[31] Bien que souvent intégré dans un contexte eschatologique, le type de l'enfant emmailloté est ici réservé aux âmes des Justes portées par la *Manus Dei*. En réalité, cette image n'est pas sans rapport avec la nôtre qui représente l'âme, en tant que nouveau-né emmailloté, portée par l'archange Michel, le ministre de Dieu par excellence. Si cette perspective morale est considérée dans notre composition, l'allure de l'âme dans les mains de Michel semble en contradiction avec son appartenance à un personnage négatif.[32]

Que ce soit par des inscriptions ou des attributs spécifiques, l'archange Michel est rarement identifié au sein des cortèges angéliques constamment présents dans cette riche imagerie relative au thème de la mort, dont les origines remontent à l'époque byzantine. A l'exception de quelques exemples isolés,[33] Michel ne se distingue guère des autres anges, par une fonction funéraire particulière, dans l'art qui précède la Chute de Byzance.

Or, toute une série d'icônes post-byzantines au sujet du Jugement Dernier, liées pour la plupart au milieu artistique de l'École Crétoise (fig. 6) témoignent d'un inversement de cette situation.[34] L'archange Michel, brandissant l'épée d'une main, tenant la balance de l'autre,

---

[31] Cette composition apparaît dans une fresque très endommagée à la chapelle funéraire du Kariye Camii à Constantinople (S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of Kariye Djami*, in: *The Kariye Djami*, IV, Princeton 1975, 331–332), aux Saints-Apôtres à Thessalonique (Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986, 176, fig. 27), à la Panagia Roustika à Rethymnon de Crète et dans d'autres églises crétoises de la fin du XIVème siècle comme à Saint-Jean-Baptiste à Axos, Mylopotamos (I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete. Rethymnon province*, 1, London 1999, 322–323, fig. 262), aux monastères de Gračanica et Resava (Manasija) en Serbie (S. Stanojević, Dj. Bošković, L. Mirković, *Manastir Manasija*, Beograd 1928, fig. 18), ainsi qu'aux monastères Moldovica et Arbore en Moldavie (A. Vasiliu, *Monastères de Moldavie, XIVe–XVIe siècles. Les Architectures de l'image*, Paris 1998, 152, fig. 83 et 177, fig. 133). Une variante du même sujet apparaît dans l'église de la Vierge à Vladimir (1408; v. Meinardus, *Erzengel Michael als Psychopompos*, 168). Ajoutons une icône post-byzantine (volet d'un triptyque) (début XVème siècle) de la collection Latsis qui représente les âmes des Justes dans la main de Dieu avec les prophètes David et Salomon (M. Kazanaki-Lappa, *Two Fifteenth-Century Icons in a Private Collection*, in: *Greek Icons*. Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis in Recklinghausen, 1998, ed. E. Haustein-Bartsch, N. Chatzidakis, Athènes–Recklinghausen 2000, 29–38, fig. 25).

[32] Bien sûr cette remarque concerne uniquement la variante particulière examinée ici et ne peut aucunement être appliquée à d'autres variantes du même type iconographique où l'âme change parfois d'aspect et même l'adversaire de Michel peut s'identifier, à l'aide d'une légende, à un pécheur particulier.

[33] V. l'illustration du Canon des agonisants du *Cod. 295* du monastère de Limon à Lesbos où l'agonisant s'adresse spécifiquement à une icône de Michel (Vokotopoulos, *op. cit*., 99).

[34] V. les icônes suivantes signées par: Georges Klontzas à l'église de la Platytera à Corfou [Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας,* No 40, fig. 153; (fig. 6)] et dans la collection de l'Institut hellénique de Venise [*El Greco. Ταυτότητα και Μεταμόρφωση. Κρήτη — Ιταλία — Ισπανία*, ed. J. Alvarez Lopera, Milano 1999 (catalogue d'exposition), 350–352, Nr. V,

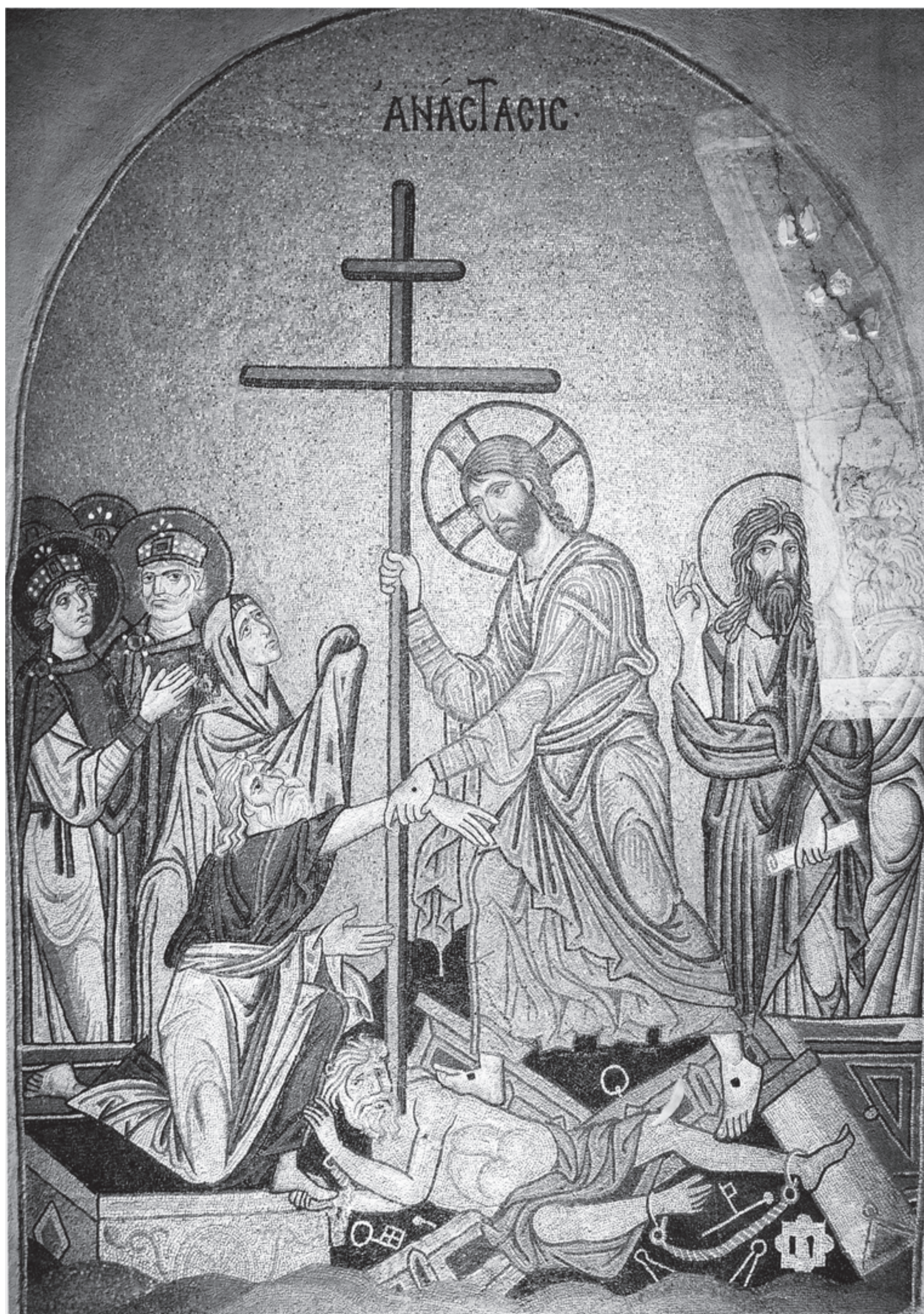


Fig. 9. Monastère de Daphni, La Descente aux Limbes, Fin XIème siècle (d'après N. Chatzidaki, Byzantine Mosaics, Athènes 1994)

occupe le cœur visuel des compositions. Il se substitue à la *Psychostasie* traditionnelle où des anges anonymes étaient censés agir en tant qu'exécuteurs de la volonté divine. Sa prééminence parmi les anges est encore accusée par son allure militaire, sa disposition privilégiée dans l'axe du Christ en Majesté, à proximité immédiate du symbole de la croix ou du trône de l'*Hétimasie*, ainsi que par les formules de glorification qui le détachent de la foule des personnages du Jugement Dernier.[35]

Ainsi la «Pesée des âmes», une composante fondamentale des représentations de la Seconde Venue, illustrant la notion même de la «pesée-jugement» jusqu'à l'époque post-byzantine, est remplacée par un portrait de l'archange, la balance étant désormais devenue son attribut personnel.[36] Cette valorisation majeure de Michel au sein du Jugement Dernier, considérée dans son époque et dans son milieu artistique, suggère les conditions préalables à l'apparition de notre image.

fig. à la p. 239]; Jean Apakas (Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs*, Nr. 80, pl. 79) et Frangias Kavertzas dans la même collection (*ibid.*, Nr. 59, pl. 45); Théodore Poulakis au Musée Bénaki (Chatzidakis, Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι*, 309, fig. 12); Léon Moscos, datée de 1653, dans la collection Latsis à Athènes [*Μετά το Βυζάντιο. Art sacré postbyzantin*, Monte Carlo 1998 (catalogue d'exposition), Nr. 40], Ambrosios Emporos dans l'église des Saints-Anargyres à Cannée (Garidis, *Jugement Dernier*, fig. 45); G. Margasius dans l'église orthodoxe de Skradin (Garidis, *op. cit.,* fig. 43); Emmanuel Skordilis dans le monastère de la Sainte-Trinité Tzankarolôn en Crète (*Εικόνες της Κρητικής Τέχνης. Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, ed. M. Borboudakis, Héraklion 1993, Nr. 134). Dans toutes ces icônes, Michel, chargé de la balance, occupe un emplacement central. De plus, il est entouré d'une gloire de nuage comme chez Klontzas (icône de Corfou), Apakas, Emporos et G. Margasius, soit il est disposé sur une nuée comme chez Kavertzas et Poulakis. Dans l'icône de Klontzas à Venise, il se trouve juste en dessous de la croix triomphale et accueille les élus.

[35] La nuée qui l'entoure, un motif ayant remplacé la gloire traditionnelle, ou bien la nuée, sur laquelle il se tient seul parmi d'autres anges.

[36] C'est vrai pour la plupart des cas, mais la balance, devenue désormais un simple instrument dans les mains de l'archange, peut même faire défaut comme dans l'icône de Georges Klontzas à l'Institut Hellénique de Venise.

La victoire de Michel et le vaincu gisant à ses pieds; sens et allusions d'une image composite

Michel se tient debout sur un personnage étendu à ses pieds, selon un schéma générique, très ancien, qui illustre la victoire[37] et se réfère explicitement à l'idée de la domination et de l'humiliation de l'adversaire. Ce schéma est repris par les Byzantins[38] dans des images purement symboliques, souvent morales, les adversaires étant des personnifications du mal[39] — mais il est repris aussi dans des représentations liées à un contexte historique et politique particulier.[40] Qu'il véhicule un message transcendant ou qu'il reflète une réalité historique, il est doté au fil du temps d'un caractère moral et militant que l'on aperçoit également dans notre composition.[41]

L'idée fondamentale de victoire sur le mal, visualisée simplement par le schéma de la victoire, prend de différentes formes en Occident.[42] L'archange Michel piétinant Satan sous la forme d'un monstre hybride, en lui transperçant souvent le corps de sa lance, jouit d'une grande popularité (fig. 7). Apparemment calquée sur le même schéma, toute une série de saints et de saintes foulent aux pieds des monstres hybrides, symboles du mal ou un de leurs adversaires. Ces images morales qui illustrent de façon sommaire la victoire du Christianisme atteignent le grand public à travers des gravures populaires au XVème et XVIème siècles.[43]

De façon analogue, le type du saint militaire piétinant un dragon, déjà attesté dans le monde byzantin[44] et le Trecento italien,[45] est largement reproduit dans des icônes post-byzantines à partir du XVème siècle — les icônes crétoises signées ou liées à la production artistique d'Angelos Akotantos comptent parmi les premiers exemples.[46] Ainsi, saint Georges terrassant le dragon, au lieu d'être représenté à cheval, peut aussi figurer debout sur le monstre étendu à ses pieds, selon un schéma dépourvu de tout élément narratif,[47] de même saint Théodore[48] et saint Phanourios.[49] Plus spécifique, en ce qui concerne l'adversaire combattu, saint Mercure transperce Julien l'Apostat sur un volet de triptyque du XVème siècle[50] alors que sur un volet de triptyque du XVIIème siècle on retrouve également Maxence écrasé par sainte Catherine.[51] Les archanges n'ont point échappé à cette formule triomphale[52] qui sera même «modernisée» par son association occasionnelle au type du saint trônant en vogue au XVIème–XVIIème siècles.[53] Il n'est pas exclut que les

37 Sur ce schéma qui remonte à l'époque hellénistique: Ch. Walter, *Papal political imagery in the medieval Lateran Palace*, Cahiers Archéologiques 21 (1971) 109–119, figs. 16–17b.

38 Ce schéma ancien, réactivé par le rituel des triomphes impériaux et le récit biblique [Ps. 110 (109), 1; Ps. 91 (90), 13], s'est introduit dans l'iconographie officielle depuis Constantin (A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 44–45, 129, 195, 248–249). Pour d'autres références bibliques qui font allusion à la pratique de fouler aux pieds en tant qu'image explicite de la victoire: Walter, *op. cit.*, 111.

39 Sur le type du Christ foulant l'aspic et le basilic: S. Gabelić, *The Fall of Satan in Byzantine and Post-Byzantine Art,* Zograf 23 (1989–1994) 72, n. 45 (exemples et bibliographie). Ce type iconographique, attesté à l'époque paléochrétienne et détecté en Occident jusqu'au XIVème siècle, constitue une image allusive du triomphe sur le mal. Pour le parallélisme entre l'empereur byzantin, le Christ triomphant et l'archange Michel terrassant le dragon v. C. Lamy-Lassalle, *Les représentations du combat de l'Archange en France au début du Moyen Âge*, in: *Millénaire monastique du Mont-Saint-Michel*, 3, ed. M. Baudot, Paris 1971, 54–55.

40 Ainsi, l'église militante s'approprie de l'image du vainqueur sur le vaincu gisant à ses pieds pour évoquer sa lutte contre ses ennemis hérétiques et impies que piétinent différents saints ou martyrs. Exemples célèbres: les deux miniatures au fol 51v du *Psautier Chludov* au Musée Historique National à Moscou (milieu du IXème siècle; v. K. Corrigan, *Visual polemics in the ninth-century Byzantine psalters*, Cambridge 1992, fig. 38), ainsi que le fol 64a du psautier *Cod. 61* au Monastère du Pantocrator au Mont Athos [milieu du IXème siècle; v. S. M. Pelekanidis et al., *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscipts, Miniatures, Headpieces, Initial letters*, III, Athènes 1979, fig. 196; *Le Mont Athos et l'Empire Byzantin. Trésors de la Sainte Montagne*, Paris 2009 (catalogue d'exposition), 126, Nr. 32].

41 A titre d'exemple v. une icône crétoise post-byzantine, signée de Michel Damaskinos, qui se réfère à un événement contemporain majeur, la victoire des forces chrétiennes unies sur les Turcs, à la bataille navale de Lépante, le 7 octobre 1571, jour de la fête des saints Serge, Justine et Bacchus. D'après cette icône, la victoire de Lépante dériverait de l'intercession des trois saints qui foulent aux pieds un dragon tricéphale symbolisant les Ottomans (Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 48–49, Nr. 5, fig. 26).

42 La personnification d'une des Vertus qui foule aux pieds la personnification du Vice contraire ou son corollaire négatif, constitue une des interprétations plastiques les plus communes du thème des Vices et des Vertus qui connaît un succès considérable dans l'imagerie du Moyen Âge à partir du IXème siècle (A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Toronto 1989², 14–21, figs. 13–15, 17, 19, 20; J. O'Reilly, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York–Londres 1988, 48–53).

43 A titre d'exemple v. une gravure représentant sainte Catherine de Sienne (XVème siècle) et deux autres représentant sainte Julienne et sainte Marguerite, exécutées par les Sadelers; respectivement: A. M. Hind, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All the Prints Described*, I, Nendeln 1970², pl. 62; *Oeuvres des Sadelers,* Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des estampes, Recueil de gravures (trois volumes), Ec 71 à Ec 71b in fol; microfilm: R 132718, R 132727.

44 V. l'icône de saint Théodore (XIIIème siècle) à l'Ermitage ainsi que la fresque de saint Démétrius (XVIème siècle) au Monastère de Vlatadon (Kazanaki-Lappa, *Two Fifteenth-Century Icons,* 30).

45 Comme le prouve l'archange Michel piétinant le dragon dans le panneau du polyptyque de la Gallérie d'Art Civique de San Severino, signé par Paolo Veneziano. Kazanaki-Lappa met en relation cette œuvre de Veneziano avec un panneau de triptyque, considéré parmi les premières apparitions du thème dans les icônes crétoises du XVème siècle (Kazanaki-Lappa, *op. cit,* 32, figs. 26–30).

46 Au moins neuf icônes, pour la plupart portant la signature d'Angelos Akotantos (mentionné 1436–1457) ou liées à sa production artistique, sont connues. Exemples réunis in: Kazanaki-Lappa, *op. cit.*, 30, n. 9–10.

47 V. icônes du XVème siècle à Patmos, Zakynthos et au Musée Benaki [M. Chatzidakis, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής*, Athènes 1977, 76–77, pl. 26; Z. A. Mylona, *The Zakynthos Museum*, Athènes 1998, Nr. 82; N. Chatzidakis, *Icons of the Cretan School (15th–16th century)*, Athènes 1983 (catalogue d'exposition), 27–28, pl. 14].

48 Saint Théodore brandissant l'épée piétine un dragon dans une icône d'Angelos Akotantos au Musée Byzantin et Chrétien d'Athènes [Nr. d'Inv. BXM 13059, (Λ 335/ΣΛ 285)], un type iconographique qui aurait joui une certaine popularité comme le prouvent des reprises postérieures du XVIIème et XVIIIème siècles [cf. *The Origins of El Greco. Icon Painting in Venetian Crete*, ed. A. Drandaki, New York 2009 (catalogue d'exposition), Nr. 5; Mylona, *op. cit.*, Nr. 127; Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs*, Nr. 163, pl. 74].

49 Quatre icônes du XVème siècle qui représentent saint Phanourios foulant le dragon sont aujourd'hui conservées à Patmos, Folegandros et Crète (exemples réunis in: Kazanaki-Lappa, *Two Fifteenth-Century Icons*, 30, n. 9).

50 Saint Georges foulant le dragon fait pendant à saint Mercure. Ce volet appartient au même triptyque avec celui qui représente «les âmes des Justes dans la main de Dieu avec les prophètes David et Solomon» (v. n. 31 supra) et se trouve également dans la collection Latsis à Athènes (Kazanaki-Lappa, *op. cit.*, fig. 24).

51 Il est conservé à la collection Latsis (*Μετά το Βυζάντιο. Art sacré postbyzantin*, Nr. 25).

52 V. les portes d'un sanctuaire provenant de l'île de Folengandros où Michel foule aux pieds un guerrier (sans pour autant tenir son âme), alors que Gabriel attaque de sa lance un démon de la même taille que lui [*Byzantine and Post-Byzantine Art*, ed. M. Acheimastou-Potamianou et al., Athènes 1985 (catalogue d'exposition), Nr. 157 et 158].

53 Au XVIème siècle ce n'est plus uniquement le Christ Pantocrator et la Vierge qui siègent sur des trônes mais cette formule de majesté est empruntée par des saints. Pour des exemples de saints trônant qui piétinnent un monstre v. Th. M. Provatakis, *Ο Διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*, Thessalonique 1980, figs. 186, 193, 211.

gravures occidentales qui circulent à l'époque, surtout dans les régions sous domination vénitienne, comme la Crète et les îles ioniennes, aient contribué à la diffusion importante du type du saint triomphant dans les icônes post-byzantines tardives. Quoi qu'il en soit, notre composition s'inscrit dans une vaste tradition iconographique, reliant l'Orient et l'Occident, qui met en valeur cette formule archétypique de la victoire.

Si la variante des gravures occidentales ou l'archange Michel foule aux pieds un monstre hybride (fig. 7) demeure explicite — Satan, l'archange déchu et/ou l'incarnation du mal, vaincu par Michel — la signification exacte du type post-byzantin qui nous occupe semble plus obscure. Qui est l'adversaire de Michel dans notre image? Est-ce Satan, est-ce un pécheur anonyme ou bien s'agit-il de Hadès le dieu des ténèbres? Envisageons séparément ces trois possibilités qui relèvent chacune d'idées différentes.

Satan

Satan, l'ange déchu semblable à Michel par sa nature incorporelle devient son contretype. Bien que l'Apocalypse de Jean constitue la seule référence scripturaire[54] où effectivement Satan est chassé du Paradis par Michel (et non par Dieu ni un chérubin), ce dernier devient, dans l'esprit des fidèles, l'adversaire par excellence de Satan, ce dont témoignent d'autres sources littéraires,[55] ainsi que ses nombreuses apparitions dans la peinture occidentale. En effet, «Michel terrassant le dragon»,[56] selon la formule iconographique de la victoire illustre de façon sommaire et efficace la Chute de Satan, ce dernier ayant revêtu l'aspect répugnant d'un dragon. Comme nous l'avons déjà signalé, cette image acquiert une grande popularité, probablement grâce à sa reproduction en gravure.

En revanche, dans l'art byzantin, le thème de la Chute de Satan n'a pas connu d'essor ni d'interprétation iconographique fixe.[57] Lorsque les rares illustrations byzantines de la Chute de Satan sont enrichies de divers éléments — telle la lutte des anges et des démons ou des indications des lieux — le schéma de base de la victoire y persiste; on retrouve toujours la figure imposante de Michel debout répondant à celle de Satan allongée dans la partie inférieure de la composition. Ce schéma se maintient également dans les compositions post-byzantines où la Chute de Satan est associée à la Synaxe des archanges,[58] comme on le voit dans les réfectoires des monastères de Dionysiou (1603)[59] et de Chilandar (1622)[60] au Mont Athos.

Notre image pourrait alors s'inscrire parfaitement dans cette lignée de compositions. De fait, en identifiant l'adversaire gisant à Satan, nous aurions affaire à une nouvelle expression plastique de sa chute, tout à fait équivalente à la formule «occidentale» (fig. 7)[61] au niveau des idées: Michel vainqueur du premier pécheur, à savoir de celui qui est devenu l'image emblématique du pécheur, même s'il demeure anthropomorphe, selon la tradition byzantine.[62]

Toutefois, Satan n'est pas censé avoir connu le sort des mortels. Par conséquent, il est impossible que son âme figure dans les mains de Michel. En effet, si l'on reconnaît Satan aux pieds de l'archange, on doit dissocier l'âme portée par Michel et voir dans cette image composite des aspects différents du profil cultuel de Michel: psychopompe, vainqueur du mal, militaire d'après son costume, le tout commenté par une épigramme à signification apotropaïque.[63] Signalons que ce genre de compilations de motifs et d'idées est conforme à l'éclectisme qui régit la création iconographique post-byzantine.[64] Or, dans notre cas, l'incohérence de temporalité (la chute de Satan ne coïncidant aucunement avec la mort d'un humain, celui dont l'âme est tenue par Michel) contribuerait à une fragmentation conceptuelle de l'image.

Un humain anonyme

En effet, notre effigie paraîtrait plus cohérente en identifiant l'adversaire de Michel à un humain dont l'âme est celle portée par l'archange. Est-ce justement le moment de la mort qui est représenté? On pourrait par exemple l'affirmer pour les deux icônes peintes par Georges Klontzas et Emmanuel Tzanes (fig. 4 et 5), artistes crétois du XVIème et du XVIIème siècle, parmi les plus créatifs de leur temps.[65] Dans la première, le sarcophage sur lequel gît le cadavre d'une vielle femme, ainsi que la nudité féminine — un *unicum* iconographique — de son âme ne laissent aucun doute ni sur sa situation de mort ni sur le lien entre la femme piétinée par l'archange avec son âme qu'il tient de sa droite écartée. Comme dans l'icône d'Emmanuel Tzanes, l'adversaire de Michel est forcement un humain, car, contrairement à notre représentation,[66] sa situation de mort est mise en évidence; sa bouche entrouverte, sa main qui pend contrastent manifestement avec la nature incorporelle et immortelle de l'archange. L'interprétation, tout à fait logique et cohérente, selon laquelle l'âme dans les mains de l'archange appartient à celui qui gît à ses pieds est celle qu'on vue la plupart des byzantinistes qui se sont intéressés à ce type iconographique.[67] On peut même considérer cet

---

54 Références bibliques de la Chute de Satan: Isaïe 14, 12–15, Ezeckiel 28, 14–19, Luc 10, 18, Apocalypse de Jean 12, 7–10.

55 D'après la majorité des sources littéraires, c'est Michel qui chasse Satan du Paradis, rarement Dieu ou un chérubin, et exceptionnellement Gabriel. Sur les sources littéraires de la lutte de Michel et Satan v. Gabelić, *Fall of Satan,* 65–66, n. 40–43.

56 Sur la représentation de Michel terrassant le dragon v. bibliographie in: Gabelić, *Fall of Satan*, 71 et n. 38. Notamment sur le parallélisme entre l'empereur byzantin, le Christ triomphant et l'archange Michel terrassant le dragon, cf. Lamy-Lassale, *op. cit.*, 54–55.

57 Gabelić, *Fall of Satan*, 67–70. L'auteur distingue les représentations qui suivent le schéma triomphal, celles de la lutte proprement dite et celles fondées sur des récits apocryphes.

58 Il s'agit d'un rapprochement que les sources avaient établi depuis une haute époque, la chute de Satan ayant suscité l'Assemblée des anges, proclamée par Michel et commémorée le jour de sa fête. Sur ces sources textuelles: Gabelić, *Fall of Satan*, 70, n. 33. Denys de Fourna dans son fameux manuel de peinture décrit justement cette option iconographique (*Διονυσίου του εκ Φουρνά. Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, ed. A. Papadopoulos-Kerameus, Saint Pétersbourg 1909, 46, 226).

59 G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures,* Paris 1927, fig. 211/2; Gabelić, *Fall of Satan,* fig. 13 (schéma); Provatakis, *op. cit.*, figs. 5, 6 (détail).

60 Gabelić, *Fall of Satan*, fig. 14.

61 Michel piétinant Satan sous forme d'un monstre hybride (humain-reptile).

62 Pour la figuration d'Hadès dans le Jugement Dernier post-byzantin v. Garidis, *Jugement Dernier*, 63–81.

63 V. n. 86–87 infra.

64 Il s'agit d'un phénomène général qui affecte les icônes et se trouve en pleine expansion au XVIIème siècle. Les nouvelles images se créent à partir d'un amalgame de formules préexistantes, sans être soumises à une fusion préalable. Notamment sur l'éclectisme d'Emmanuel Tzanes, peintre post-byzantin du XVIIème siècle, dont l'art résume les tendances les plus caractéristiques de l'École Crétoise de son époque v. Leontakianakos, *op. cit.*, 367–370.

65 V. n. 13–15, 19 supra

66 Dans notre composition Michel — les jambes et les bras croisées — adopte une posture tout à fait antinaturelle.

67 Elle a été proposée dès la première publication de l'icône de Antoine Mitaras à Venise (Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs*, Nr. 60). C'est aussi l'avis de Vokotopoulos et de Kalamara en ce qui

humain comme une figure générique de pécheur faisant allusion à Satan en tant que personnification du mal, mais pas en tant qu'ange déchu, et donc immortel. Beaucoup plus efficace que Satan, ce pécheur anonyme, un être humain comme le spectateur, présente ce dernier un exemple à éviter, en accentuant le caractère moral de l'image. La plupart des reprises postérieures de notre effigie témoignent, tout au long des XVIIIème et XIXème siècles, du succès de cette interprétation, qui, imprégnée d'un sens didactique simple,[68] demeure plus conventionnelle et facile à saisir que les autres (fig. 8). Ainsi l'intitulé d'une icône de 1778 conservée à l'église de la *Panagia Dexia* à Thessalonique se réfère explicitement à «la mort du pécheur».[69]

Le personnage mort aux pieds de Michel est parfois désigné par des inscriptions très spécifiques d'un point de vue moral. Il est qualifié «d'impitoyable et impénitent» sur une icône de 1734 au Musée Byzantin et Chrétien d'Athènes,[70] ainsi que sur une série d'icônes monumentales de la seconde moitié du XIXème siècle à savoir des portes d'entrées des sanctuaires d'églises de Paros.[71] En outre l'intitulé d'une série de gravures du XIXème siècle[72] précise qu'il s'agit de «l'archange Michel tourmentant l'âme du riche» (fig. 8).[73] Ces compositions, qui reflètent l'esprit des récits moralisant de l'époque,[74] s'accordent avec l'essor de thèmes morales, d'un caractère didactique et/ou émotionnel, attesté dans l'imagerie post-byzantine tardive.[75]

Hadès

Même si créateurs et spectateurs de ces dernières compositions considèrent que Michel porte l'âme du pécheur qu'il piétine, celle-ci n'est certainement pas l'unique interprétation que l'on peut proposer pour l'effigie particulière qui nous occupe. Tout d'abord, le motif de l'enfant emmailloté — si souvent utilisé pour l'âme de la Vierge dans l'imagerie traditionnelle — serait à priori difficilement attribué à l'âme d'un pécheur, à savoir du pécheur par définition qui servirait de paradigme écrasé sous les pieds de l'archange. Signalons à ce propos que dans certaines reprises postérieures où l'adversaire de Michel est effectivement surnommé «pécheur», ou riche par exemple (fig. 8), son âme change parfois d'aspect et prend l'allure d'une figurine nue (de temps en temps elle porte un pagne autour des hanches),[76] plus appropriée, semble-t-il, à son caractère moral. Apparemment leurs créateurs ont vu dans l'adversaire de Michel un pécheur humain et ont opté pour la variante iconographique de la figurine nue afin de représenter son âme.[77]

D'autre part, le groupe des œuvres que nous étudions, et qui relève sans aucun doute d'un prototype commun, reproduit de façon fidèle les traits particuliers de l'adversaire de Michel. Or, ce vieillard barbu, vêtu juste d'un pagne autour des hanches, à la musculature saillante, s'apparente manifestement à l'un des types iconographiques de Hadès, d'origine hellénistique, mais toujours en vigueur dans l'imagerie byzantine.[78] D'ailleurs, la posture de l'adversaire de Michel — les bras et les jambes croisés — n'évoque aucunement une position de mort. Ainsi, au lieu de reconnaître en lui la dépouille d'un pécheur humain, dont l'âme serait portée par Michel, on pourrait aussi y voir Hadès, le dieu des morts, lui-même immortel.

En dépit de leur écart chronologique et stylistique, si l'on compare ce personnage avec le dieu des Ténèbres foulé par le Christ dans la mosaïque de la Descente aux Enfers au Monastère de Daphni en Attique (fin du XIème siècle; fig. 9), on constate une ressemblance frappante au niveau de leur type physionomique (malgré les yeux fermés de notre personnage) ainsi qu'une analogie dans l'agencement général de la composition. Sans les portes de l'Enfer, le Sauveur ressuscité avec Hadès allongé à ses pieds de la composition de Daphni aurait pu constituer l'archétype du groupe de Michel piétinant son adversaire (fig. 1 et 9).

Rappelons à cette occasion quelques traits iconographiques fondamentaux concernant la Résurrection du Christ, qui, en dépit de sa complexité théologique et de sa diversité formelle, joue un rôle de référence exemplaire pour toute image chrétienne de la victoire. Le lien entre la Crucifixion et la victoire sur la mort figurée par Hadès est établi depuis une très haute époque[79] et l'art chrétien a créé le thème du Christ qui piétine Hadès, l'ennemi de l'humanité par excellence, sur le schéma iconographique de la victoire, familier aux fidèles.[80] Toutefois, la lutte du Christ et de Hadès perd de son importance jusqu'à la fin du IXème siècle[81] et, désormais, lorsque le Maître des Ténèbres est présent, il se détache visuellement du Seigneur par l'interposition des portes brisées de l'Enfer. Ainsi, le schéma

---

concerne l'icône de Corfou et les peintures murales de la région du Magne respectivement. Toutefois Meinardus considère à propos d'une icône à Paros que Michel piétine Satan. V. n. 10, 17 supra.

[68] Le pécheur, écrasé aux pieds de Michel, sert de paradigme négatif.

[69] Provatakis, *op. cit*., fig. 238.

[70] L'icône (Nr. Inv. BXM 13100) fait partie de la collection Loverdos; pas de photo publiée mais v. une brève description in: *Μουσείο Διονυσίου Λοβέρδου*, Athènes 1946, Nr. 79 (A. Papayannopoulos-Palaios); Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs*, 91.

[71] Orlandos, *op. cit*. (n. 17), 92–93.

[72] Signalons du moins huit gravures du XIXème siècle qui divergent sur de menus détails. Leur contenu moralisant est mis en valeur par une composition narrative, saturée d'éléments iconographiques secondaires (fond architectural, démons disputant l'âme que l'archange tire par les cheveux, spectateurs etc.). Cette composition bien descriptive et expressive représente d'après les inscriptions: «la mort du riche» assistée par les siens [Papastratou, *Χάρτινες εικόνες*, Nrs. 195–200; *Treasures of Mount Athos* (catalogue d'exposition), 216–217, Nr. 4.10].

[73] Est-ce que cette identification se rapporte à la parabole du pauvre Lazare et du mauvais riche? Les deux sujets — Michel piétinant un homme et la légende du Pauvre Lazare et du Mauvais riche — sont associés dans une gravure du XVIIIème siècle [Rigopoulos, *op. cit.* (n. 17), fig. 10].

[74] A titre d'exemple v. *Αγάπιος Λάνδος. Βιβλίον ωραιότατον καλούμενον Αμαρτωλών Σωτηρία*, Venise 1851 (l'ouvrage publié pour la première fois en 1641, connut plusieurs éditions par la suite; nouvelle édition — Thessalonique 2004, à partir de celle de 1851); sur ce sujet Ai. Koumarianou, L. Droulia, E. Layton**,** *Το ελληνικό βιβλίο (1476–1830)*, Athènes 1986, surtout 75–95.

[75] V. entre autres: D. D. Triantafylopoulos, *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ενετοκρατούμενη και τουρτοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, Athènes 2002, 157–160 (l'auteur met en relation cet essor avec une tendance de «sécularisation» de l'image religieuse); N. Kastrinakis, *Τέχνη και Ιδεολογία. Υποθέσεις σε δύο πίνακες του ζωγράφου Δευτερευόντος Σιφνίου (18ος–19ος αι.)*, Μνήμων 28 (2006–2007) 91–126; I. Leontakianakou, *Από την Κρητική στην Επτανησσιακή Σχολή. Μετάβαση από τη λατρευτική εικόνα στον θρησκευτικό πίνακα*, Αρχαιολογία και Τέχνες 99 (2006) 53.

[76] V. deux icônes inédites du Musée Byzantin et Chrétien d'Athènes (Nr. Inv. BXM 13100, BXM 11234) ainsi que des gravures du XIXème siècle où l'âme du riche est une figurine nue qui porte juste un pagne autours des hanches (Papastratou, *Χάρτινες εικόνες,* No 195–198)

[77] Selon cette même hypothèse, l'âme-figurine nue est dénuée de connotation morale qu'elle soit positive ou négative.

[78] Pour la figuration d'Hadès dans le Jugement Dernier post-byzantin v. Garidis, *Jugement Dernier*, 63–81.

[79] Sur ce lien, qui remonte à l'époque de Romanos Mélode (VIème siècle), v. A. D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Imag*e, Princeton 1986, 148.

[80] *Ibid.*, 72–73.

[81] *Ibid.*, 231. La lutte du Christ et de Hadès perd son importance au profit de l'aspect sotériologique, le motif d'Adam levé par le Sauveur étant interprété comme un acte de délivrance.

initial de la victoire, toujours sous-jacent, ne joue plus un rôle structurel dans l'organisation de la composition. La défaite de Hadès est de nouveau mise en valeur dans la Résurrection seulement à partir de la période byzantine tardive avec l'apparition de l'ange[82] — ici anonyme — qui enchaîne le Dieu des Ténèbres.[83] Par conséquent, ce n'est plus le Sauveur qui foule aux pieds son adversaire, mais son ministre qui le condamne au statut de vaincu.[84]

Si dans notre image on identifie l'adversaire de Michel à Hadès, on a de nouveau affaire à une victoire sur Hadès menée par un ange au nom du Christ. L'analogie formelle avec la Descente aux Limbes de Daphni (fig. 1 et 9) correspond à un raisonnement reliant le passé et le futur*:* à l'exemple de sa défaite lors de la Résurrection du Christ, Hadès sera de nouveau vaincu lors de la Seconde Venue, cette fois-ci par Michel, le ministre par excellence du Sauveur, l'ange du Jugement Dernier. Ainsi, dans une perspective de Jugement Dernier — parfaitement légitime puisqu'il s'agit d'une effigie de Michel — la présence d'Hadès semble tout à fait justifiée. Il n'en reste pas moins que l'âme tenue par l'archange ne peut appartenir au dieu des Ténèbres, car — comme Satan — lui non plus n'est pas censé connaître le sort des mortels.

L'épigramme jointe à notre image offre une solution, tout en suscitant à l'implication émotionnelle du spectateur. Elle s'apparente aux inscriptions apotropaïques qui accompagnent des figures parfois monumentales de Michel en tant qu'ange gardien du sanctuaire de certaines églises byzantines et post-byzantines,[85] mais elle nous fournit aussi une clé pour l'identification de l'âme: «A cette vue, tremble, ô mon âme».[86] Cette petite phrase, de sens apotropaïque, s'adresse directement au spectateur en se référant très probablement à sa propre âme figurée comme enfant emmailloté dans les mains de l'archange. Le spectateur est alors amené à une lecture de l'image dans le sens suivant: «A cette vue, tremble, ô mon âme, lors de la seconde Venue quand Hadès sera de nouveau vaincu et tu te trouveras dans les mains de Michel, à savoir du Juge intransigeant, de celui qui décide pour ton sort». L'image acquiert aussitôt un caractère moral qui affecte le spectateur d'une manière précise et efficace.

Observations sur le culte de Michel

Le rapprochement entre notre image et la Résurrection établit un lien intrinsèque entre l'archange et le Sauveur, tous deux ayant triomphé au dieu de la Mort. De cette assimilation de Michel au Christ lors de la Seconde Venue, effectuée par des moyens plastiques, témoignent également les icônes crétoises du Jugement Dernier, dont il a déjà été question (fig. 6).[87] Là, non seulement, Michel, celui qui est comme Dieu comme l'indique son nom en hébreu, identifié parfois à l'ange du Seigneur de l'Ancien Testament,[88] est disposé sur l'axe du Christ, mais il revêt aussi ses formules de glorification suprême habituellement réservées au Sauveur. Il semble alors que ce groupe d'icônes, dont la naissance et le premier essor pourraient, sous toute réserve, s'inscrire dans le même milieu artistique (l'École Crétoise), partage avec l'effigie de l'archange Michel étudiée ici, des idées de base visualisées à l'aide de procédés iconographiques analogues. Qu'il porte l'attribut de la balance ou le motif de l'âme, Michel en tenue militaire évoque le Sauveur et se présente en juge intransigeant, responsable des âmes après la mort, d'où dérive le caractère moral des compositions, ainsi que leur rôle apotropaïque.

Sans doute toutes ces images traduisent-elles un culte exceptionnel voué à Michel qui trouve son expression plastique la plus éloquente à l'époque post-byzantine.

Michel victorieux et psychopompe; une image de synthèse

Au terme de notre analyse, revenons à la question initiale: Qui est le personnage gisant aux pieds de l'archange, élément indispensable pour la compréhension de l'image? S'agit-il de Satan l'ange déchu, ou d'un humain anonyme, dont l'âme est portée par Michel, ou bien s'agit-il de Hadès le dieu des Ténèbres? Même si les deux dernières propositions peuvent paraître plus convaincantes pour différentes raisons, aucune des hypothèses n'a pu être rejetée, du moins pour ce qui est de la variante particulière examinée ici.

Cette situation ne dénote pas l'incapacité d'être clair et précis, mais au contraire, elle constitue, croyons-nous, l'aboutissement d'un procédé créatif savant qui a consciemment voulu associer trois interprétations distinctes en proposant pour une seule effigie plusieurs niveaux de lecture. Ainsi, l'image fait manifestement allusion à deux thèmes fondamentaux de la chrétienté, à savoir la Résurrection du Christ, en tant que victoire sur la mort, mais aussi la Chute de Satan, en tant que victoire sur le mal. Que ce soit Satan, un pécheur humain ou Hadès, nous avons affaire à «un duel du bien et du mal, de la victoire d'un héros sur un monstre, de la lumière sur les ténèbres».[89] Nous avons

---

[82] Rarement les anges sont deux.

[83] Ainsi la défaite d'Hadès est représentée à travers un schéma d'ordre différent, narratif cette fois-ci, et non pas symbolique (schéma de la victoire, explicite aux spectateurs).

[84] Cela évoque Michel qui effectue le jugement des âmes dans le Jugement Dernier des icônes crétoises, alors que le Sauveur demeure statique dans sa dignité (v. n. 34 supra), dans la mesure où l'ange du Seigneur — ici anonyme — exécute à sa place un acte d'importance majeure lié à la mort.

[85] V. l'épigramme que Denys de Fourna préconise pour l'effigie de Michel située à l'entrée de l'église — des peintures murales qui s'apparentent à des icônes monumentales: «Je suis le stratège de Dieu et armé d'une épée, ceux qui entrent ici avec crainte, je les garde, je les défends et je les protège; mais ceux qui entrent avec un cœur impur, je les frappe impitoyablement avec cette épée» («Θεοῦ στρατηγός εἰμι τὴν σπάθην φέρων καὶ τοὺς ἐνταῦθα εἰσιόντας ἐν φόβῳ φρουρῶ, προμαχῶ, ὑπερμαχῶ καὶ σκέπω τοὺς δὲ καρδίᾳ ῥυπαρᾷ εἰσιόντας πικρῶς ἐκτέμνω ἐν τῇ ῥομφαίᾳ τῇδε»; *Διονυσίου του εκ Φουρνά. Ερμηνεία*, 219). Des versets d'un contenu similaire accompagnent Michel représenté sur la coupole et à l'entrée de l'église, ainsi qu'ils qualifient son portrait équestre (*ibid.*, 217, 219, 231). V. aussi l'inscription figurant sur le phylactère de Michel dans deux icônes attribuées au peintre crétois Michel Damaskinos (1530–1592); la première, non signée, se trouve à l'église de Saint-Georges-des-Grecs, la seconde dans une collection privée; v. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs*, 119, Nr. 99, pl. 57 (l'icône n'est pas attribuée à Damaskinos); M. Konstantoudaki-Kitromilidou, *Μιχαήλ Δαμασκηνός (1530–1592). Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του* (thèse de doctorat, Université d'Athènes), Athènes 1988, I, 133; II, 300–301, 357.

[86] L'épigramme est reprise dans d'autres variantes iconographiques que la nôtre, postérieures à celle-ci; v. l'icône inédite du Musée Byzantin et Chrétien (Nr. Inv. 13100), une gravure datée des environs de l'an 1706 (Papastratou, *Χάρτινες εικόνες*, Nr. 194); ainsi que des portes d'entrée de sanctuaires à l'île de Paros (Orlandos, *op. cit.,* 92–93, 97).

[87] V. n. 34 supra.

[88] Son identification à l'ange du Seigneur des textes bibliques, ainsi que les épisodes relatés dans des récits apocryphes ont donné naissance à des cycles étendus dans la peinture murale (S. Gabelić, *Ciklus Arhandjela u vizantijskoj umetnosti,* Beograde 1991, 142–146). Sur les représentations des anges et des archanges dans l'imagerie byzantine v. S. Koukiaris, *Τα θαύματα — εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στην Βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Athènes 1989.

[89] Cette phrase rédigée à propos de Satan (Gabelić, *The Fall of Satan*, 66) est tout à fait valable pour toutes les trois interprétations de notre image.

affaire aussi à une présentation synoptique de l'Économie Divine qui comprend le passé, le présent et le futur; tout en se référant à la Résurrection du Christ, notre image insiste sur la vie sur terre du spectateur — d'où son rôle apotropaïque — pour se projeter à la fin des temps. Simple, à première vue, calquée sur le schéma très commun de la victoire, elle résume, en réalité, le plan divin en visualisant ainsi son unité.

Il s'agit par conséquent d'une image polyvalente, d'un contenu théologique complexe qui fonctionne par association d'idées, tout en demeurant essentiellement moral. Elle fait allusion à plusieurs aspects du culte de Michel (psychopompe, adversaire triomphant de Satan) mais aussi à des concepts fondamentaux de la religion chrétienne. Riche en matière de théologie, elle témoigne également d'une connaissance profonde en iconographie, d'où cette capacité à associer à une effigie de Michel, les dogmes chrétiens traduits en formes plastiques à travers des schémas conventionnels. Sans doute liée à une dévotion particulière envers l'archange, notre image qui relève d'une tendance plus générale de la production post-byzantine caractérisée par cet esprit «savant», illustre la subtilité et la complexité que peut atteindre l'art religieux de cette époque[90] et marque une étape décisive au sein de la production artistique. Le parcours de l'image étudiée est très significatif de son pouvoir cultuel, mais aussi de l'évolution artistique post-byzantine. Trop «savante» pour être appréciée dans sa complexité par le grand public, elle sera largement diffusée dans des versions simplifiées au niveau des idées, mais surchargées au niveau des formes (fig. 8). Des motifs de valeur narrative et moraliste vont s'y greffer afin qu'elle puisse répondre aux nouveaux modèles de la représentation religieuse du XVIIIème et du XIXème siècles.[91]

---

[90] L'apparition d'une image, aussi subtile et complexe, résulte forcement d'un milieu savant, tel que l'École Crétoise, dont certaines œuvres témoignent justement de ces qualités particulières, ainsi que d'une grande créativité sur le plan iconographique.

[91] Sur ces modèles et leurs éventuels enjeux idéologiques et sociaux v. Kastrinakis, *op. cit.*, 91–167.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

M. Acheimastou-Potamianou, *Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου σε μία πρώιμη κρητική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Athènes 1991, 41–55 (M. Acheimastou-Potamianou, *Hē Koimēsē tou osiou Ephraim tou Syrou se mia prōimē krētikē eikona tou Vyzantinou Mouseiou Athēnōn*, in: *Euphrosynon. Aphierōma ston Manolē Chatzēdakē*, 1, Athēna 1991, 41–55).

Αγάπιος Λάνδος. Βιβλίον ωραιότατον καλούμενον Αμαρτωλών Σωτηρία, Venise 1851 (*Agapios Landos. Vivlion hōraiotaton kaloumenon Hamartōlōn sōtēria*, Venetia 1851).

Tz. Albani, *Ψάλατε συνέτως. Απεικονίσεις ύμνων σε υστεροβυζαντινά τοιχογραφικά σύνολα*, in: *Θωράκιον. Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, Athènes 2004, 231–245 (Tz. Albani, *Psalate synetōs. Apeikoniseis hymnōn se hysterobyzantina toichograohika synola*, in: *Thōrakion. Aphierōma stē mnēmē tou Paulou Lazaridē*, Athēna 2004, 231–245).

J. Baschet, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris 2000.

Byzantine and Post-Byzantine Art, ed. M. Acheimastou-Potamianou et al., Athènes 1985 (catalogue d'exposition).

M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise 1962.

M. Chatzidakis, E. Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)*, II, Athènes 1997 [M. Chatzēdakēs, E. Drakopoulou, *Hellēnes zōgraphoi meta tēn halōsē (1450–1830)*, II, Athēna 1997, 141–145].

N. Chatzidakis, *Icons of the Cretan School (15th–16th century)*, Athènes 1983 (catalogue d'exposition).

N. Chatzidaki, E. Katerini, *Η Εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με δώδεκα σκηνές του κύκλου του στην Καλαμάτα. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 26 (2005) 241–262 [N. Chatzidaki, E. Katerini, *He Eikona tou archangelou Michaēl me dōdeka skēnes tou kyklou tou stēn Kalamata. Hena agnōsto ergo tou Geōrgiou Klontza*, Deltion tēs Christianikēs Archaiologikēs Hetaireias 26 (2005) 241–262].

K. Corrigan, *Visual polemics in the ninth-century Byzantine psalters*, Cambridge 1992.

S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of Kariye Djami*, in: *The Kariye Djami*, IV, Princeton 1975.

Διονυσίου του εκ Φουρνά. Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, ed. A. Papadopoulos-Kerameus, Saint Pétersbourg 1909 (*Dionysiou ho ek Phourna. Ermēneia tēs zōgrafikēs technēs*, A. Papadopoulos-Kerameōs, Petroupolei 1909).

V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, in: Actes du XIIe Congrès International des Études Byzantines, III, Belgrade 1964, 68.

Εικόνες της Κρητικής Τέχνης. Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη, ed. M. Borboudakis, Héraklion 1993 (*Eikones tēs Krētikēs technēs. Apo ton Chandaka hōs tē Moscha kai tēn Hagia Petroupolē*, ed. M. Bormpoudakēs, Hērakleion 1993).

El Greco. Ταυτότητα και Μεταμόρφωση. Κρήτη — Ιταλία — Ισπανία, ed. J. Alvarez Lopera, Milano 1999 (catalogue d'exposition) [*El Greco. Tautotēta kai Metamorphōsē. Krētē — Italia — Hispania*, ed. J. Alvarez Lopera, Milano 1999 (catalogue d'exposition)].

W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklange*, Olten 1956.

S. Gabelić, *The Fall of Satan in Byzantine and Post-Byzantine Art,* Zograf 23 (1989–1990) 72.

M. Garidis, *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie, esthétique*, Thessalonique 1985.

A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936.

A. M. Hind, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All the Prints Described*, I, Nendeln 1970^{2}.

P. Kalamara, *Το εικονογραφικό θέμα του αρχαγγέλου Μιχαήλ ως Κριτή των νεκρών και η κοινωνική παράμετρος της επικράτησής του κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο στη Μάνη*, in: Δέκατο Έκτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Athènes 1996, 35–36 (P. Kalamara, *To eikonographiko thema tou archangelou Michaēl hōs Kritē tōn nekrōn kai hē koinōnikē parametros tēs epikratēsēs tou kata tē metavyzantinē periodo stē Manē*, in: Dekato Hekto Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs Archaiologias kai Technēs. Programma kai perilēpseis eisēgēseōn kai anakoinōseōn, Athēna 1996, 35–36).

A. D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986.

N. Kastrinakis, *Τέχνη και Ιδεολογία. Υποθέσεις σε δύο πίνακες του ζωγράφου Δευτερευόντος Σιφνίου (18^{ος}–19^{ος} αι.)*, Μνήμων 28 (2006–2007) 91–126 [N. Kastrinakis, *Technē kai Ideologia. Hypotheseis se dyo pinakes tou zōgraphou Deutereuontos Siphniou (18os –19os ai.)*, Mnēmōn 28 (2006–2007) 91–126].

A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Toronto 1989^{2}.

M. Kazanaki-Lappa, *Two Fifteenth-Century Icons in a Private Collection*, in: *Greek Icons*. Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis in Recklinghausen, 1998, ed. E. Haustein-Bartsch, N. Chatzidakis, Athènes–Recklinghausen 2000, 29–38.

Κεφαλονιά, ένα μεγάλο μουσείο. Εκκλησιαστική Τέχνη, ed. G. N. Moschopoulos, 2, Argostoli 1994 (*Kephalonia, hena megalo mouseio. Ekklēsiastikē technē*, ed. G. N. Moschopoulos, 2, Argostoli 1994).

M. Konstantoudaki-Kitromilidou, *Μιχαήλ Δαμασκηνός (1530–1592). Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του* (thèse de doctorat, Université d'Athènes), I–II, Athènes 1988 [M. Konstantoudaki-Kitromilidou, *Michaēl Damaskēnos (1530–1592). Symbolē stē meletē tēs zōgraphikēs tou* (thèse de doctorat, Université d'Athènes), I–II, Athènes 1988].

S. Koukiaris, *Τα θαύματα — εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στην Βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Athènes 1989 (S. Koukiarēs, *Ta thaumata-emphaniseis tōn angelōn kai archangelōn stēn Vyzantinē technē tōn Valkaniōn*, Athēna 1989).

Aik. Koumarianou, L. Droulia, E. Layton, *Το ελληνικό βιβλίο (1476–1830)*, Athènes 1986 [Aik. Koumarianou, L. Droulia, E. Layton, *To hellēniko vivlio (1476–1830)*, Athēna 1986].

C. Lamy-Lassalle, *Les représentations du combat de l'Archange en France au début du Moyen Âge*, in: *Millénaire monastique du Mont-Saint-Michel*, 3, ed. M. Baudot, Paris 1971, 54–55.

I. Leontakianakou, *Από την Κρητική στην Επτανησιακή Σχολή. Μετάβαση από τη λατρευτική εικόνα στον θρησκευτικό πίνακα*, Αρχαιολογία και Τέχνες 99 (2006) 48–54 [I. Leontakianakou, *Apo tēn Krētikē stēn Heptanēssiakē Scholē. Metavasē apo tē latreutikē eikona ston thrēskeutiko pinaka*, Archaiologia kai Technes 99 (2006) 48–54].

I. Leontakianakos, *L'œuvre peint d'Emmanuel Tzanes Bouniales (c. 1610–1690). Contribution à l'étude de l'École Crétoise* (thèse de doctorat, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne), Paris 2000.

V. Mako, *Kompoziciona uloga nimba u živopisu srednjovekovne Srbije,* Zograf 24 (1995) 13–23.

Ch. A. Maltezou, *Venice of the Greeks*, Athènes 1999.

D. Markow, *The iconography of the soul: Three examples of innovation in ninth-century Byzantine manuscripts*, in: Eighth Annual Byzantine Studies Conference. Abstract of Papers, Madison 1982, 47–48.

O. F. A. Meinardus, *Der Erzengel Michael als Psychopompos*, Oriens Christianus 62 (1978) 166–168.

Μετά το Βυζάντιο. Art sacré postbyzantin, Monte Carlo 1998 (catalogue d'exposition) [*Meta to Vyzantio. Art sacré postbyzantin*, Monte Carlo 1998 (catalogue d'exposition)].

G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures,* Paris 1927.

Monastères de l'île de Ioannina, Peintures, ed. M. Garidis, A. Paliouras, Ioannina 1993.

Z. A. Mylona, *The Zakynthos Museum*, Athènes 1998.

J. O'Reilly, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York–Londres 1988.

The origins of El Greco. Icon Painting in Venetian Crete, ed. A. Drandaki, New York 2009 (catalogue d'exposition).

A. K. Orlandos, *Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου*, Αρχείον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος 10 (1964) 70–93 [A. K. Orlandos, *Hoi metavyzantinoi naoi tēs Parou*, Archeion tōn Byzantinōn mnēmeiōn tēs Hellados 10 (1964) 70–93].

Nt. Papastratou, *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά (1665–1899)*, Athènes 1986 [D. Papastratou, *Chartines eikones. Orthodoxa thrēskeutika charaktika (1665–1899)*, Athēna 1986].

S. Pelekanidis, *Καστοριά I. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι. Πίνακες*, Thessalonique 1953 (S. M. Pelekanidēs, *Kastoria I. Vyzantinai toichographiai. Pinakes*, Thessalonikē, 1953).

S. M. Pelekanidis et al., *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscipts, Miniatures, Headpieces, Initial letters*, III, Athènes 1979.

Th. M. Provatakis, *Ο Διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*, Thessalonique 1980 (Th. M. Probatakēs, *Ho diavolos eis tēn Vyzantinēn technēn*, Thessalonikē 1980).

G. Rigopoulos, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη Μεταβυζαντινή ζωγραφική*, Athènes 1998 (G. Rēgopoulos, *Phlamandikes epidraseis stē Metavyzantinē zōgraphikē*, Athēna 1998).

I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete. Rethymnon province*, 1, London 1999.

S. Stanojević, Dj. Bošković, L. Mirković, *Manastir Manasija*, Beograd 1928.

Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986.

O. Tomić, *Izbavljenje duše pravednika iz pakla na Strašnom sudu u Nikoljcu*, Zograf 24 (1995) 86.

Treasures of Mount Athos, Thessalonique 1997[2] (catalogue d'exposition).

D. Triantafylopoulos, *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ενετοκρατούμενη και τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, Athènes 2002 (D. Triantaphyllopulos, *Meletes gia tē metavyzantinē zōgraphikē. Enetokratomenē kai tourkokratoumenē Hellada kai Kypros*, Athēna 2002).

N. G. Tselenti-Papadopoulou, *Οι εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας από το 16^{ο} εως το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα*, Athènes 2002 (N. G. Tselentē-Papadopoulou, *Hoi eikones tēs Hellēnikēs Adelphotētas tēs Venetias apo to 16o heōs to prōto miso tou 20ou aiōna*, Athēna 2002).

A. Vasiliu, *Monastères de Moldavie, XIVe–XVIe siècles. Les Architectures de l'image*, Paris 1998.

P. L. Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Athènes 1990, 88 (P. L. Vokotopoulos, *Eikones tēs Kerkyras*, Athēna 1990, 88).

P. L. Vokotopoulos, *Η εικονογράφηση του κανόνος εις Ψυχορραγούντα στο Ωρολόγιον 295 της Μονής Λειμώνος*, Σύμμεικτα 9 (1994) 95–106 [P. L. Vokotopoulos, *H eikonographēsē tou kanonos eis Psychorragounta sto Hōrologion 295 tēs Monēs Leimōnos*, Symmeikta 9 (1994) 95–106].

Ch. Walter, *Papal political imagery in the medieval Lateran Palace*, Cahiers Archéologiques 21 (1971) 109–136.

ЗОГРАФ 33 (2009) [145–158]

Једна поствизантијска тема: арханђео Михаило тријумфатор и психопомп

Ирини Леонтакијанаку

У чланку се говори о иконографском типу арханђела Михаила који носи душу представљену у виду повијеног детета, док при томе гази ногама старца покривеног само комадом платна око бедара. Пратећи архетипску схему победе, поменути тип улази крајем XVI века у поствизантијски иконографски репертоар и алудира на култ Михаила психопомпа.

У вези са идентификацијом Михаиловог противника у обзир су узета три предлога: 1) личност се може идентификовати са Сатаном, палим анђелом, сличним арханђелу Михаилу по својој нетелесној природи, али и сматраним за његовог највећег противника; 2) може се такође препознати као грешник чија се душа налази у рукама арханђела; таква интерпретација произвела је бројне иконографске варијанте понављане током целог XVIII и XIX века; 3) на крају, у њему се може видети Ад, бог Таме, персонификација смрти, чему би одговарала представа брадатог старца, упола нагог, истакнуте мускулатуре, а треба имати у виду и изједначавање арханђела Михаила с Богом.

Уместо да се определи за једну од три наведене хипотезе, ауторка предлаже синтетично читање теме, које истиче све аспекте Михаиловог култа (војник, тријумфални противник Сатане, психопомп, арханђео на Страшном суду), повезујући прошлост (пад Сатане), садашњост (смрт грешника) и будућност (Страшни суд), по примеру архетипских слика хришћанства, какав је *Силазак у ад*. Анализирана тема сведочи да је религиозно сликарство у XVI и XVII веку још увек могло да достигне висок ниво истанчаности и теолошке сложености.

Сликар Сава Крабулевић на размеђи XVII и XVIII века

Сретен Петковић*

Универзитет у Београду, Филозофски факултет — Одељење за историју уметности

UDC 75.071.1Krabulević Sava
75.034/.035].046.3”1697”
DOI 10.2298/ZOG0933159P
Оригиналан научни рад

Сликар Сава Крабулевић познат је само као аутор иконостаса у манастиру Ораховици у источној Славонији. То његово дело, настало 1697. године, привукло је пажњу српских историчара уметности, јер су на неким иконама били видљиви западњачки утицаји. У чланку је показано да је Крабулевић стицајем околности доспео у Москву између 1688. и 1694. године и да је посредством руских иконописаца прихватио нека западноевропска сликарска искуства

Кључне речи: Сава Крабулевић, манастир Ораховица, српско сликарство XVII века, Москва, руски иконопис

Sava Krabulević, the painter of the late seventeenth and early eighteenth century

The painter Sava Krabulević is known only as the author of the iconostasis in the Monastery of Orahovica in eastern Slavonia. This work, which he produced in 1697, attracted the attention of Serbian art historians because some of the icons show Western influences. The article describes how Krabulević found himself in Moscow (1688–1694) by dint of circumstance and adopted some of the West European painting techniques through Russian icon painters.

Keywords: Sava Krabulević, monastery of Orahovica, Serbian painting of the 18th century, Moscow, Russian icon painting

Последњих деценија XX века порасло је научно интересовање за српско сликарство између Велике сеобе Срба у крајеве северно од Саве и Дунава (1690) и Београдског мира (1739). Тако је успостављена чвршћа спона између сликарског стварања у духу средњовековних традиција и нових схватања која су струјала из западноевропских уметничких средишта. Установљена су имена неких дотад анонимних српских сликара, приписивана су им непотписана дела са више или мање успеха, испитивао се развитак у прихватању нових уметничких изазова.

Међу сликарима тог прелазног периода, чија се уметничка активност разматрала, нашао се и живописац чије је презиме било Крабулећ, док му је име могло бити, сматрало се, Сава, Саватије или Самуило. О њему се писало само поводом икона које је насликао за иконостас у славонском манастиру Ораховици (сл. 1).[1] Друга његова дела нису позната, упркос трагањима, а изгледа да нису ни очувана.

Ораховачки иконостас је открио Лазар Богдановић и о њему потом објавио чланак 1900. године у Српском Сиону.[2] Он је запазио и објавио подужи сликарев текст на икони Христа у коме су изнете околности настанка икона за иконостас. Тај натпис је објављиван више пута, са мањим омашкама.[3]

На почетку текста истиче се да је наручилац, „по завету“, био игуман Пајсије називан Шеста. Он је својим старањем „украсио“ овај свети лик — „образ“[4] и дао га, ради душевног спасења, у манастир Ораховицу за храм светог чудотворца Николе. У том послу помагао му је христољубиви „муж“ Дука.[5] Труд и бригу уложио је иконограф Са.. Крабулећ, који је и саставио натпис. На крају иконописац бележи да је посао завршио 9. јуна 1607 (а҃ х҃ з҃) године.

Сеи сты ѡбраз оукраси по҃ ѡбещан(и)ю бголюбиви ѡць (иг)ѹман паисеи г҃леми шеста и д(а)де д(ѹш)евнаго ра҃д(и) спсенїа ва манасти(р) ѡраховицѹ ва храь ст҃а (чѹ)дот(во)рца никола(ѧ) способник (мѹ) б(еше) х҃рстолюби(в)и мѹжь дѹка … трѹдь и тщан(ие) положи са҃⟨ва҃⟩ иконографь крабѹлећь сав(р)ши се ва лѣто а҃ х҃ з҃ мц(а) ѳ дн гдни.[6]

Натпис је био недовољно јасан на неколико места. Нарочито је привлачио пажњу то што се није могло препознати пуно име сликара. Док је презиме — Крабулећ — било читљиво, од имена су преостала само прва два слова — **са**. Стога се име уметника нагађало скоро до наших дана. Историчари уметности, који су се сликаром бавили, могли су по вољи да га назову Сава, Самуило или Саватије.

Загонетка је разрешена недавно благодарећи једном архивском документу из Државног архива у Будим-

* Сретен Петковић (*Филозофски факултет — Одељење за историју уметности*), Чика Љубина 18–20, 11000 Београд

[1] Најважнији радови о овом сликару: Л. Богдановић, *Срби сликари,* Српски Сион 29 (1900) 473; Р. Грујић, *Пакрачка епархија, историско-статистички преглед*, Нови Сад 1930, 29–39; idem, *Старине манастира Ораховице*, Старинар 14 (1939) 36–38; V. Borčić, *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*, Zagreb 1974, 6–8, 70–72; Д. Медаковић, *Трагом српског барока,* Нови Сад 1996, 135, 361; Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, Београд 1996, 178–179; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 135, 361; С. Милеуснић, *Византина у црквеном сликарству Славоније*, ЗЛУМС 34–35 (2003) 25–27; idem, *Пожешка митрополија*, Београд 2006, 145–147; Љ. Стошић, *Српска уметност 1690–1739*, Београд 2006, 145–147; А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, Београд 2007, 157–165.

[2] Богдановић, *Срби сликари,* 473.

[3] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, IV, Сремски Карловци 1923, бр. 6513; Р. Грујић, *Пакрачка епархија*, 35–36; Милеуснић, *Византина у српском црквеном сликарству Славоније*, 25 и др.

[4] „Образ“ се односи на лик Христа на иконостасу.

[5] Сликар помоћника назива *способником*, што на старом руском језику значи помоћник или сарадник; cf. В. Даль, *Толковый словарь живаго великорусского языка*, IV, Москва 1991, 297.

[6] По читању Вере Борчић (Borčić, *Zbirka ikona*, 71)



Сл. 1. Манастир Ораховица, друга половина XVI века
Fig. 1. The Monastery of Orahovica, the second half of the 16th century

пешти. У њему је пронађена копија писма из 21. маја 1708. године у коме је митрополит Исаија Ђаковић позвао славонске Србе да се боре против мађарских устаника, које је предводио Фрањо Ракоци. То писмо је умножио и разаслао „поп Сава Крабулевић изограф“ у митрополитово име, вероватно у својству његовог секретара.[7]

У натпису који је Сава Крабулев(ић) исписао на икони Христа у Ораховици, назначена година на крају текста је унела пометњу. Најпре је уочено да јасно словима означена година а҃ х҃ з҃, тј. 1607, није била рачуната од стварања света, како се углавном чинило до тада, већ од рођења Христовог.[8] У прво време та се година узимала као тачна, али се касније претпоставило да је Крабулеђ омашком изоставио словни знак ч, односно ҁ, чија је бројна вредност 90, па је за годину настанка иконостаса прихваћена 1697. година.[9] На самом почетку XXI века, после објављивања помињаног писма, прихваћено је да је Крабулев(ић) „деловао крајем, а не почетком XVII века“.[10]

Подаци из архивских докумената у међувремену су указали и ко је био „способник“ — помагач Сави Крабулевићу. „Христољубиви муж Дука“ је врло вероватно Дука из Кокоћака, села у близини манастира Ораховице. Он је препознат по једном писму које је 1699. године упутио Петронију Љубибратићу, унијатском епископу Срема и Славоније.[11] С. Милеуснић наводи по Р. Грујићу извесног Дуку из Кочана, села недалеко од манастира Ораховице. Можда је реч о истој личности, Дуки из Кокоћака.[12]

Поменуто писмо, оверено од стране иконописца 1708. године, омогућило је, по веродостојном потпису, да се установи његово презиме, нешто измењено — Крабулевић, уместо Крабулеђ, како се на ораховачком иконостасу потписао.

Оскудност података о личности Саве Крабулевића није одвратила стручњаке да се позабаве његовим ораховачким остварењем, чије су се иконе одликовале натпросечним квалитетима за то доба. Како су неке иконе у међувремену пропале, а неке су отуђене или су доспеле у музејске збирке, обављена је, колико је то било могуће, реконструкција првобитног изгледа иконостаса.

Избор светитеља представљених на иконостасу доста је уобичајен. У врху се налазио крст са Распећем и четворицом јеванђелиста. Испод крста су приказани Богородица и јеванђелист Јован. Ниже су сликана дванаесторица апостола, а у средини међу њима налазио се Деизис. У доњој зони стајале су престоне иконе са ликовима Христа, Богородице са малим Христом, Јована Претече и арханђела Михаила. Средишње и најупадљивије место међу њима заузимале су две иконе — Христа и Богородице (сл. 2 и 3).

[7] С. Гавриловић, *Три сведочанства о Србима у Славонији с краја XVII века и почетка XVIII века*, Зборник о Србима у Хрватској 5 (2004) 311.

[8] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, VI, Сремски Карловци 1923, 179–180.

[9] Милеуснић, *Византина у црквеном сликарству Славоније,* 25.

[10] Кучековић, *Манастир Ораховица*, 163.

[11] Borčić, *Zbirka ikona*, 7.

[12] Милеуснић, *Византина у црквеном сликарству Славоније,* 25.

Христос је представљен у издуженом попрсју (106 × 71 cm), а на ивицама иконе по вертикали сликана су дванаесторица апостола. При дну иконе насликан је сто и на њему су приказана оруђа која су коришћена за Христово мучење при распећу. Лево и десно ниже су представе св. Саве Српског и св. Симеона Српског — Мироточивог.

Око лика Богородице са малим Христом на икони (104 x 73 cm) представљени су старозаветни пророци, а на најнижем делу иконе приказано је седам послаганих стрелица као симболично подсећање на седам рана које је у болу задобила Богородица, углавном током распињања њеног сина.[13]

Увођење оруђа мучења на икони Христа, као и седам стрелица на икони Богородице, навеле су зналце историје уметности, Р. Грујића, Д. Медаковића и С. Милеуснића да препознају утицај западноевропског сликарства на ораховачким иконама. Исто тако сликарево презиме усмерило је неколико испитивача ораховачког иконостаса да претпоставе да би Сава Крабулевић могао бити Грк или Румун.[14] Те претпоставке, међутим, нису се подробније испитивале.

Чинило се да су личност и дело сликара Саве Крабулевића осуђени на полуанонимност.

Неочекивано се указала прилика да се заклопљена књига о Крабулевићевом животу накнадно отвори и у њу упише узбудљив одељак о његовој младости.

Тај релативно кратак *curriculum vitae* Саве Крабулевића потиче из Главног архива Министарства иностраних послова у Москви, у коме се чува збирка јавних исправа које су се водиле под називом *Греческие грамоты* за 7202 (1694). годину, бр. 36.[15]

Документ о коме је реч односи се на једну молбу која је 17. априла 1694. поднета царевима Ивану и Петру Алексејевичу. Молбу је предао Ивашко Крабулев. У њој се обратио да му се одобри отпуст и изда путни лист пошто хоће да иде у „своју земљу".

Како је уобичајено, молилац „бије челом" — клања се до земље — и обраћа се двојици руских царева као „работник" Србин Ивашко Крабуљев који је дошао у Москву пре шест година и издржавао се својим „мастерством".[16] Он помиње да је већ молио велике господаре да би га примили у службу, „а да ја, работник Ваш, службу нисам добио", те је замолио да му се да отпуст и путни лист.

Белешку о званичном пријему пред тадашњим руским царевима пратио је додатни спис у коме се опширније описује ток сликаревог дотадашњег живота. За Ивашку Крабулева каже се да је странац благочестиве хришћанске вере — Србин Иван Петров син Крабулев. Његов отац Петар потицао је из српске земље, али је напустио државу турског султана и прешао у цесарску државу (Аустрију). Служио је у коњичком пуку, па је постао официр, али је погинуо 1683. године приликом одбране Беча од Турака. Његова удовица са малолетним сином се после тога настанила у Коморану на Дунаву (данас град Комарно). Татари су у једном пљачкашком препаду заробили младића и одвели га на Крим. У ропству је Иван провео четири године. Татари су га у међувремену продали племену Нагајаца, а ови су га наговарали да пређе у мухамеданство, али он није хтео да се одрекне хришћанске вере.[17]

Слушајући од других заробљеника о благородности руских владара према странцима, пребегао је 1688. године преко Саратова на Волги у Русију. Следећих шест година, до 1694, он се у Москви бавио „мастерством". Молио је да добије сталну државну службу, али је одбијен. Зато се одлучио да затражи путни лист да би се вратио у свој завичај. Тај документ му је издат у пролеће 1694, 25. априла, осам дана после одлуке царева.[18]

Изузетан архивски податак о Србину Крабулевићу и његовој судбини у пространствима Истока вишеструко је занимљив. Истина, у административној белешци постоје подаци који би могли да доведу у сумњу да је Иван — Ивашко Крабулев иста личност са Савом Крабулевићем, сликаром иконостаса у Ораховици, а не неки његов рођак. Међутим, није тешко објаснити откуд будућем српском сликару име Ивашко. У Русији тога доба, крајем XVII века, име Ивашко било је деминутив имена Иван. Међу руским иконописцима од XIV до XVII века, на пример, могу се наћи сликари по имену Иван које су савременици звали Ивашко.[19] Што се тиче презимена, Сава се прилагодио да му се презиме завршава са -ев, какав је био случај код велике већине Руса.

Нешто је сложеније објаснити зашто се у истим деловима списа Сава Крабулевић помиње као Иван Крабулев, а не као Сава Крабулев. Како је будући ораховачки сликар млад, можда још увек малолетан, био отет од Татара, они су га такорећи „крстили" именом Иван, јер је за њих сваки Рус био Иван.[20]

Чак и онда када се Сава Крабулев бекством ослободио ропства и доспео у православну Русију, он, очигледно, није тражио измену имена, јер је име Сава међу Русима било врло ретко. Сретало се код монаха или неког њиховог потомка у презимену у знак поштовања према светитељу Сави Јерусалимском (Освећеном).[21] И када је напустио Москву и Русију 1694. године, он је из ње изишао као Иван Крабулев. Тек када се нашао у завичају повратио је своје крштено име — Сава.

У кратком опису принудно пустоловног живота предоченог руским царевима, Сава Крабулевић помиње да је шест година провео у Москви, а да се издржавао својим „мастерством". Појам мастерства означава у руском језику уопштено бављење уметничким пословима, од ис-

---

[13] Седам Богородичиних рана су: Пророштво Симеона Богопримца, Бекство у Египат, Родитељи траже малог Христа док он подучава у храму, Христос носи крст на Голготу, Распеће Христово, Скидање мртвог Христа са крста и Полагање Христа у гроб; v. W. Molsdorf, *Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters*, Leipzig 1920, 84. Представе седам стрелица заснивале су се на једном месту јеванђеља по Луки (Лука 2, 35) у коме он најављује патње мајке због страдања сина — Христа. Представа Богородице погођене са седам стрела била је омиљена барокна сликарска тема, на Западу позната као Богородица од седам жалости.

[14] Грујић, *Старине манастира Ораховице*, 38; Медаковић, *Трагом српског барока*, 253–256; Милеуснић, *Пожешка митрополија*, 224.

[15] Испис о којем је овде реч објавио је Ст. М. Димитријевић [*Грађа за српску историју из руских архива и библиотека,* Споменик Српске краљевске академије LIII (1922) 239].

[16] Реч *работник* у староруском језику означавао је роба, што Крабулевић изговара пред владарима у знак самоунижавања.

[17] Нагајци су били муслимански сунити који су већим делом насељавали Ставропољски крај. Били су потомци разних турских и монголских племена; cf. *Большая советская энциклопедия*, 18, Москва 1974, 252–253.

[18] Димитријевић, *op. cit*, 239.

[19] *Словарь русских иконописцев XI–XVII веков*, Москва 2003, 261–263.

[20] В. Даль, *Толковый словарь живого великорускаго языка,* II, С. Петербург–Москва, 1881, 5 („Иван, самое обиходное у насъ имя переиначенное изъ Иоанна, по всей азиятской и турецкой границѣ нашей отъ Дунная, Кубани, Урала и до Амура, означаетъ рускаго").

[21] *Словарь русских иконописцев*, 565–577. У *Речнику руских иконописаца* на осамсто страна једва се може наћи тридесетак сликара са именом Сава или презименом Савин.



Сл. 2. Сава Крабулевић, Исус Хрис͞тос, икона из Ораховице, 1697
Fig. 2. Sava Krabulević. Christ, the icon from Orahovica, 1697



Сл. 3. Сава Крабулевић, Богородица с Хрис͞том, икона из Ораховице, 1697
Fig. 3. Sava Krabulević. The Virgin and the Christ Child, the icon from Orahovica, 1697

танчаних заната до монументалног сликарства.[22] Том врстом посла Сава се у пуном значењу те речи није могао бавити на Криму, већ тек када је доспео до Москве. У току шест година боравка у престоници Русије он се очевидно посветио овладавању сликарском вештином, што се може закључити по томе што су ораховачке иконе из 1697. године дело обученог и обдареног уметника.

Да Сава Крабулевић није био анониман стваралац може се закључити и по томе што су двојица царева, Петар и Иван, одлучивали да ли му се може доделити државна служба или не. На први поглед, изгледа чудно да руски цареви решавају да ли ће се један сликар примити у сталну службу. Међутим, то није некаква изузетност за руске прилике у касним деценијама XVII и почетком XVIII века.

У том раздобљу образована је, под патронатом руских царева, сликарска радионица при двору. У прво време помиње се 1621. године Иконописна палата, затим је једно време била смештена у Сребрној палати, да би се потом, од 1663, усталила у такозваној Оружејној палати при московском Кремљу.[23] Њено златно доба везује се за име Симона Федоровича Ушакова.[24] Својим талентом и пријежношћу он се наметнуо представницима двора и цркве између средине XVII века и 1686. године, када је умро. Сликао је превасходно за царску породицу, али по дозволи цара, и за патријархе и црквене угледнике, најзнаменитију аристократију, као и за неке манастире.[25] У пребогатој архивској грађи о раду царевих иконописаца види се да су сликари Оружејне палате имали непосредне додире са царевима. Задовољни владари награђивали су талентоване сликаре зидних површина и иконописце новцем, скупоценим тканинама, храном и пићем, чак коњима.[26] Они су, међутим, знали да буду неумољиви као пресудитељи, као у случају Саве (Ивана) Крабулева.

Одбијања руских царева да одобре трајно запослење Сави Крабулеву посредно указују да је он врло вероватно припадао сликарима који су образовали други, нижи сталеж живописаца у Оружејној палати.

Припадност Саве Крабулевића кругу сликара везаних за Оружејну палату и Русију може се препознати и по неким другим знацима. За разлику од устаљених формулација на натписима које српски живописци исписују по завршетку посла, Крабулевић започиње текст на свом натпису у Ораховици речима **сеи сти образ оукраси по ѡбещан(и)ю**. То је образац који користе управо руски сликари у сличним приликама у XVII веку,[27] а нигде се не појављује код српских живописаца.

Слично томе, у натпису на ораховачкој икони Христа помиње се христољубиви „муж“ Дука као **способник** — у значењу помоћник (сликару Сави). Употреба те речи у наведеном значењу је застарела и данас се изгубила у

[22] Cf. Даль, *Толковый словарь*, 304.

[23] И. Данилова, Н. Е. Мнева, *История русского искусства*, IV, Москва 1959, 358–359; *Словарь русских иконописцев*, 688.

[24] Данилова, Мнева, *op. cit.*, 368–384; *Словарь русских иконописцев*, 684–707.

[25] *Словарь русских иконописцев*, 687–690, 699 et passim.

[26] *Словарь русских иконописцев*, 687–691, 695, 692 et passim.

[27] *Словарь русских иконописцев*, 74, 96, 201, 318, 636, 674, 683, 691, 694, 701, 702, 703 et passim.



Сл. 4. Василиј Познански, Богородица „Умекшавање злих срдаца", 1682 (према: Словарь русских иконописцев XI–XVII веков, Москва 2009)
Fig. 4. Vasiliĭ Poznanski, The Virgin as "The Softener of Evil Hearts", 1682 (after: Slovar' russkikh ikonopistsev X–XVII vekov, Moscow 2009)

руском језику, а у старијем српском се не сусреће. Исто тако, руска реч *работник* је крајем XVII века, како је поменуто, означавала раба — роба и она је временом ишчезла у руском језику.

На крају натписа на ораховачкој икони Христа назначена година је необична, јер је њена словна вредност исписана са три слова а̃ х̃ з, без вредности десетица. По тим словима први испитивачи иконе су означили да је њена година настанка 1607. година. Још 2006. године мислило се да је Крабулевић омашком изоставио бројку чија је бројна вредност 90.[28]

Благодарећи драгоценој књизи о руским иконописцима XI–XVII века, објављеној 2003, а потом у проширеном издању и 2009, може се, међутим, тврдити да су такво означавање година — испуштање стотина или десетица — користили неки руски сликари управо у XVII веку.[29] Тако је у овом случају Крабулевић исто поступио, искључујући десетице приликом уписивања године настанка ораховачког иконостаса — 1607. уместо 1697.[30] И то се може навести као доказ да се овај загонетни живописац српског порекла може сматрати руским ђаком, јер је сликарска знања стекао опонашајући у много чему руске живописце између 1688. и 1694. године.

У прилог досадашњем закључивању да је Сава Крабулевић током боравка у Москви следио руску сликарску праксу може се поменути и његова склоност према колористичким решењима својих учитеља. Тако се на ораховачким иконама види да је он користио тамномаслинасту боју, страну српским живописцима XVII века. Такође се код њега јавља ружичаста боја у позадини иза ликова Богородице и Христа на иконама манастира Ораховице, коју не употребљавају тадашњи српски сликари.[31]

Како се из изложеног види, Сава Крабулевић је током свог боравка у Москви, између 1688. и 1694. године, овладао сликарском вештином. Ипак, име му се изоставља у обимном *Речнику руских иконописаца XI–XVII века*, који је објављен 2003. године, као ни у проширеном издању. То се може објаснити.

У Оружејној палати, служећи претежно дворским и црквеним угледницима, радили су тадашњи најбољи иконописци Русије. Они су се звали „жалованные мастера" и примали су годишњу плату и храну. Водећи мајстори су имали помоћнике који су обављали текуће послове или су сликали споредне делове композиција, било на иконама, било на зидним површинама. Они су припадали сталежу који је за свој труд био плаћен по дану рада, а називали се „кормовые иконописци".[32] Највероватније је Сава Крабулевић њима припадао. Из данас непознатог разлога он није добио више звање „иконика" или иконописца. То унапређење је зависило од одлуке владара, а на предлог угледног мајстора, да упражњено место заузме неки одређени сликар.[33] Сава Крабулевић није вероватно био по вољи угледних сликара Оружејне палате и није добио препоруку, а стога ни сагласност владара за сталну службу, како се види по документу којим је тражио отпуст из Русије и путни лист.

Између 1694. године, када је напустио Русију, и 1697, када је сликао иконостас у манастиру Ораховици, Крабулевић се очигледно прилагођавао новом окружењу међу сународницима. Можда је израда икона за иконостас Ораховице био и његов први велики посао за српске наручиоце. Тешко да је он између 1697. и 1708. живео само од свог сликарског мајсторства, већ му је као образованом и поузданом лицу митрополит Исаија Ђаковић поверио и административне послове митрополије.

Чињеница да је талентовани сликар прихватио да води послове у владичанском двору упућује на то да Сава Крабулевић није имао довољно наручилаца за живописање храмова или израду икона. Лако је могуће да су разлози томе биле необичности на ораховачким иконама — на пример, иконе Христа и Богородице — које нису одговарале конзервативним свештеничким и монашким круговима, а још мање верницима.

Ауторе који су се годинама бавили иконостасом из Ораховице привукле су својом изузетношћу иконе Христа и Богородице. Христос је насликан необично, са дугом косом која пада на рамена, у раскошној одори са

[28] Милеуснић, *Византина у црквеном сликарству Славоније*, 25.
[29] Cf. *Словарь русских иконописцев*, 217, 417, 696, 702, 728, 730 et passim.
[30] Потписани не зна да објасни тадашњи руски начин израчунавања година од настанака света — испуштањем стотина или десетица, али сумња да је, макар једним делом, у питању рачунање година по александријској (антиохијској) ери, по којој је од стварања света до Христовог рођења прошло 5500, а не 5508 година.
[31] Borčić, *Zbirka ikona,* 70–72.
[32] Данилова, Мнева, *op. cit.*, 359.
[33] Cf. *Словарь русских иконописцев*, 166, 167, 635, 669 et passim.



Сл. 5. Василиј Иванов Уланов, Богородица Умекшавање злих срдаца, 1713 (према: Словарь русских иконописцев XI–XVII веков, Москва 2009)
Fig. 5. Vasiliĭ Ivanov Ulanov, The Virgin as "The Softener of Evil Hearts", 1713 (after: Slovar' russkikh ikonopistsev X–XVII vekov, Moscow 2009)

украсом од драгог камена, док на глави носи троструку круну — тијару (сл. 2). Посебну пажњу стручњака привукао је сточић представљен на дну иконе са оруђима Христових страдања. Слично томе, испод лика Богородице, одевене у раскошну одећу, без мафориона и са расплетеном косом и круном на глави, насликано је испод њеног појаса седам мачева паралелно положених (сл. 3). То јасно упућује на католичку иконографску тему Богородице од седам жалости.[34]

Те необичности у приказивању икона Христа и Богородице на ораховачком иконостасу запажене су од стране историчара и историчара уметности. Већ је 1939. године Радослав М. Грујић закључио у свом чланку из Старинара како је „иконограф Крабулећ био под снажним утицајем западњачке иконографије".[35]

То се очигледно уочавало по представама на овим двема иконама. Зналци су на разне начине настојали да објасне под чијим утицајем је Сава Крабулевић унео на иконостас манастира Ораховице елементе западњачке иконографије. Неки од истраживача су мислили да је утицај приспео из Грчке или Румуније, док су други уопштено сматрали да је на сликара утицала западњачка иконографија.

Препознавање да је Сава Крабулевић радио у Оружејној палати у Русији упућује на то да се размотри да ли се можда у Москви, радећи са стотинама сликара и њиховим помоћницима, упознао са неким западњачким иконографским решењима која је потом подражавао. То је изгледало немогуће, обзиром да је Русија била средиште свеколиког православља. Та могућност је тим пре била искључивана што су, по правилу, руске иконе, репродуковане по књигама или приказиване на изложбама, следиле давне византијске узоре. Али…

У другом, проширеном издању књиге *Словар русских иконописцев XI–XVII веков*, штампаном у Москви 2009. године, појавиле су се фотографије дотад непознатих икона.[36] Међу њима објављене су две иконе са западноевропском темом *Богородица од седам жалости* које



Сл. 6. Кирил Иванов Уланов, Христос „Цар царева", 1697/1698 (према: Словарь русских иконописцев XI–XVII веков, Москва 2009)
Fig. 6. Kiril Ivanov Ulanov, Christ "the King of Kings", 1697/1698 (after: Slovar' russkikh ikonopistsev X–XVII vekov, Moscow 2009)

су у руској верзији означене као *Омекшавање злих срдаца*. На њима је приказана Богородица на чије срце је уперено седам стрела (сл. 4 и 5). И једна икона са представом Христа, означеног као *Цар царева*, насликана је на неуобичајен начин: он на глави троструку круну — тијару, што је међу досада познатим руским иконама изузетно (сл. 6).

Аутори три поменуте иконе су познати. Представа Богородице типа *Омекшавање злих срдаца* (90 × 59 cm) дело је Василија Познанског (1670–1710), настало 1682. године. Тај иконописац, Пољак пореклом, дошао је у Русију, примио православље и добио посао у Оружејној палати.[37] Друга икона истог типа настала је 1713. године, а њен аутор је био Василиј Иванов Уланов (1692–1726).[38] Престону икону Цар царева — Христа са тијаром (126 × 89 cm) насликао је његов брат Кирил Иванов Уланов 1697/1698. године.[39]

[34] Изузетно је за српску средину, такође, и то што мали Христос држи у левој руци три цвета љиљана; v. Borčić, *Zbirka ikona*, 70–71.
[35] Грујић, *Старине манастира Ораховице*, 37–38.
[36] *Словарь русских иконописцев XI–XVII веков*, Москва 2009.
[37] *Ibid.*, 484–492. Фотографија иконе Богородице на крају књиге.
[38] *Ibid.*, 666–668. Фотографија на крају књиге.
[39] *Ibid.*, 668–676. Фотографија на крају књиге.

Те изузетности у руској иконографији око 1700. године, судећи по објављеним иконама, дешавају се између 1682. и 1713. У то време, између 1688. и 1694. године, Сава Крабулевић је радио у Оружејној палати и очигледно је копирао и делом изменио предлошке са неуобичајеним представама *Омекшавање злих срдаца* и лика Христа као *Цара царева*, да би их касније у Ораховици искористио. У Русији такве иконе нису стекле популарност, али ни од српских верника, свештенства и монаштва очигледно нису биле прихваћене.

Занимљиво је да два истраживача са резервом помињу да се на неким ораховачким иконама наслућује утицај дела Симона Ушакова. Вера Борчић је уочила западњачке црте на икони Богородице, али и стилске сродности Крабулевићеве иконе „са скоро ушаковљевским лицем Христа“.[40] Слично томе, Александра Кучековић је запазила сличност Крабулевићевих анђела на икони Богородице и једној икони Симеона Ушакова.[41] Оне су биле на добром трагу, али га нису следиле до краја.

У сваком случају, слика о преломним временима — у деценијама око 1700 — када се код Срба напуштала усахла византијска сликарска традиција, а када се поступно усвајају западноевропска уметничка схватања, постаје сложенија. Међу сликарима те епохе јавио се и уметник — Сава Крабулевић — који је покушао да пренесе у српску средину новине из оновремене праксе руског сликарства неговане у московској Оружејној палати. Није имао следбенике. Остао је само усамљени појединац у својој, српској средини.

---

[40] Borčić, *Zbirka ikona*, 6.

[41] Кучековић, *Манастир Ораховица*, 161–162.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ — REFERENCE LIST

Л. Богдановић, *Срби сликари,* Српски Сион 29 (1900) 473 [L. Bogdanović, *Srbi slikari,* Srpski Sion 29 (1900) 473].

Большая советская энциклопедия, 18, Москва 1974, 252–253 (*Bol'šaja sovetskaja ènciklopedija*, 18, Moskva 1974, 252–253).

V. Borčić, *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*, Zagreb 1974, 6–8, 70–72.

С. Гавриловић, *Три сведочанства о Србима у Славонији с краја XVII века и почетка XVIII века*, Зборник о Србима у Хрватској 5 (2004) 311 [S. Gavrilović, *Tri svedočanstva o Srbima u Slavoniji s kraja XVII veka i početka XVIII veka*, Zbornik o Srbima u Hrvatskoj 5 (2004) 311].

Р. Грујић, *Пакрачка епархија, историско-статистички преглед*, Нови Сад 1930, 29–39 (R. Grujić, *Pakračka eparhija, istorisko-statistički pregled*, Novi Sad 1930, 29–39).

Р. Грујић, *Старине манастира Ораховице*, Старинар 14 (1939) 36–38 [R. Grujić, *Starine manastira Orahovice*, Starinar 14 (1939) 36–38].

В. Даль, *Толковый словарь живого великоруского языка,* II, С. Петербург–Москва, 1881, 5 (V. Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka,* II, S. Peterburg–Moskva, 1881, 5).

В. Даль, *Толковый словарь живаго великорусского языка*, IV, Москва 1991, 297 (V. Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka,* IV, Moskva, 1991, 297).

И. Данилова, Н. Е. Мнева, *История русского искусства*, IV, Москва 1959, 358–359 (I. Danilova, N. E. Mneva, *Istorija russkogo iskusstva*, IV, Moskva 1959, 358–359).

Ст. М. Димитријевић, *Грађа за српску историју из руских архива и библиотека,* Споменик Српске краљевске академије LIII (1922) 239 [St. M. Dimitrijević, *Gradja za srpsku istoriju iz ruskih arhiva i biblioteka,* Spomenik Srpske kraljevske akademije LIII (1922) 239].

Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, Београд 1996, 178–179 (D. Kašić, *Srpski manastiri u Hrvatskoj i Slavoniji*, Beograd 1996, 178–179).

А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, Београд 2007, 157–165 (A. Kučeković, *Manastir Orahovica u Slavoniji*, Beograd 2007, 157–165).

Д. Медаковић, *Трагом српског барока,* Нови Сад 1996, 135, 361 (D. Medaković, *Tragom srpskog baroka,* Novi Sad 1996, 135, 361).

С. Милеуснић, *Византина у црквеном сликарству Славоније*, ЗЛУМС 34–35 (2003) 25–27 [S. Mileusnić, *Vizantina u crkvenom slikarstvu Slavonije*, ZLUMS 34–35 (2003) 25–27].

С. Милеуснић, *Пожешка митрополија*, Београд 2006, 145–147 (S. Mileusnić, *Požeška mitropolija*, Beograd 2006, 145–147).

W. Molsdorf, *Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters*, Leipzig 1920, 84.

Словарь русских иконописцев XI–XVII веков, Москва 2003, 261–263 (*Slovar' russkih ikonopiscev XI–XVII vekov*, Moskva 2003, 261–263).

Словарь русских иконописцев XI–XVII веков, Москва 2009 (*Slovar' russkih ikonopiscev XI–XVII vekov*, Moskva 2009).

Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, Сремски Карловци 1923, IV, 98, бр. 6513; VI, 179–180 (Lj. Stojanović, *Stari srpski zapisi i natpisi*, Sremski Karlovci 1923, IV, 98, br. 6513; VI, 179–180).

Љ. Стошић, *Српска уметност 1690–1739, Београд 2006, 145–147 (*Lj. Stošić, *Srpska umetnost 1690–1739,* Beograd 2006, 145–147).

М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 135, 361 (M. Timotijević, *Srpsko barokno slikarstvo*, Novi Sad 1996, 135, 361).

ЗОГРАФ 33 (2009) [159–166]

Sava Krabulević, the painter of the late seventeenth and early eighteenth century

Sreten Petković

Between 1690 and 1739, that is, between the First Serbian Migration and the Treaty of Belgrade, a link was created between painting in the spirit of medieval traditions and new concepts that were spreading from the West European art centers. In this same period, in the year 1697, Sava Krabulević painted the iconostasis of the Orahovica Monastery, founded by the *hegomenos* Pajsije, in eastern Slavonia. The first researchers that examined the Orahovica icons already noticed that some of them digresssed partly from the post-Byzantine tradition.

Radoslav Grujić identifies a strong influence of Western iconography and the Catholic environment in which the painter spent his formative years. Dejan Medaković sees in Krabulević's icon of the Mother of God "a prevailing influence of the Catholic veneration of Mary." Slobodan Mileusnić states that Krabulević was knowledgeable about the Western painting of the time. It has also been suggested that the Orahovica icon painter may have been influenced by Ukrainian Baroque theology.

Unexpectedly, a neglected document from the Moscow archives has shed new light on the personality and work of Sava Krabulević. This document testifies to his rather eventful life. Sava's father fled to Austria across the Sava or Danube river, probably in the 1670s, became a cavalry officer, and died fighting the Turks at Vienna in 1683. After his death, Sava, who was still underage, settled at Komárom on the Danube, only to be captured by the Tatars and taken to the Crimea. Four years later, he escaped from captivity and settled in Moscow. Unable to find permanent employment for as long as six years, he returned to his homeland.

According to a statement he made before Russian officials, he was engaged in *masterstvo* — artistic work in general — and especially in mastering the art of painting. It can be said with a high degree of probability that he worked as an assistant to the painters of the Kremlin Armory.

It is evident from Krabulević's icons produced for Orahovica that he acquired his knowledge of painting in Russia. Besides, in his inscription on the Orahovica iconostasis, he used Russian words that were not known to contempory speakers of the Serbian language; when he wrote the years, he used special abbreviations that were common among Russians; he also used dark olive and pink colors, which were not in the palette of Serbian painters, and so on. In short, Krabulević was an offshoot of the Russian painters who worked in the second half of the seventeenth and the first decades of the eighteenth century. Thus, Serbian art historians were looking for his role models in the wrong places. Other Serbian painters of the time did not adopt the novelties that Russian painters, such as Ushakov and his colleagues, introduced into traditional post-Byzantine painting. Sava Krabulević had no followers in his homeland, where he was last mentioned in 1708. He remained a solitary individual in his native land.